

COLLEGGI ARTI 1/2020



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DELLE ARTI

collegArti 1/2020

A cura di Sandra Costa e Anna Lisa Carpi.

I contributi del presente volume sono stati revisionati dai curatori della collana e dai docenti responsabili delle singole iniziative.

Pubblicato da

Dipartimento delle Arti - DARvipem, Alma Mater
Studiorum - Università di Bologna.

Copyright degli Autori dei singoli contributi

Questo volume è distribuito con la seguente licenza:

Licenza Creative Commons: Attribuzione - Non
commerciale - Non opere derivate

Progetto grafico a cura di Alessandra Lombardo

In copertina: fotografia del chiostro di Santa Cristina,
Bologna, rielaborata graficamente da Alessandra Lombardo

ISBN 9788854970236

collegArti
1/2020

A cura di Sandra Costa e Anna Lisa Carpi

INDICE

- XI Prefazione
Sandra Costa e Anna Lisa Carpi
- 1 Curatore per un giorno
Giorgia Pinzauti
- 5 Olivo Barbieri: Quarant'anni di immagini 1978-2018
Andrea Zoccali e Stefano di Luccia
- 11 D'odio e d'amore. Giorgio Vasari e gli artisti a
Bologna: nuove riflessioni dalla mostra degli
Uffizi
Piero Offidani
- 17 Ripensare un corpus di disegni architettonici di
Bernini
Virginia Longo
- 23 Caterina Viridis Limentani e Maria Vittoria Spissu:
"La Via dei Retabli. Le frontiere europee degli
altari dipinti nella Sardegna del Quattro e
Cinquecento"
Filippo Antichi
- 31 Il giovane Tintoretto
Claudio Rossello
- 37 "Cassoni. Pittura profana del Rinascimento
a Verona": verso la riscoperta di un genere
dimenticato
Luca Chilò

- 45 Tra scienza, storia e tecnologia: lavorare al Museo del Patrimonio Industriale
Dessislava Iordanova
- 49 Mauro Carbone – Dei modi d'esistenza dell'archi-schermo. Il corpo e altri templa della visione
Annalaura Puggioni
- 55 Giotto, o la bellezza nello spazio
Mattia Giacomel
- 59 L' esperimento del mondo e la memoria futura dell'arte. In dialogo con Paolo Fabbri
Mirco Vannoni
- 67 Conversazioni su Zeri
Leonardo Ostuni e Stefano Moscatelli
- 75 Tra ricerca e gestione: i beni culturali in ufficio
Luca Chilò
- 81 Una certa idea di paesaggio – incontro con Premiata Ditta
Jannik Cesare Emiliano Pra Levis
- 87 Ri-leggere Roberto Longhi: "Giotto spazioso"
Piero Offidani
- 93 "Talvolta nella nostra quotidianità compiamo azioni automaticamente, di cui non ci rendiamo conto, in modo rituale". Incontro con l'artista Natalia Saurin
Anna Papale

- 101 "Mi ricordo, sì io mi ricordo". L'arte al tempo di internet
Leonardo Ostuni
- 107 Verrocchio, il maestro di Leonardo: la riscoperta di Andrea del Verrocchio
Alessandra Ciotti
- 115 Effimero e memoria. Percorsi di ricerca
Sara Gottardi
- 121 Moroni: The Riches of Renaissance Portraiture
Giada Calderan
- 127 Un Archivio sentimentale. Tratto da una storia vera
Sara Borghero
- 133 Cesare Pietroiusti e molte altre cose. Incontro con l'artista
Chiara Lorenzetti
- 141 Tra Fiandre e Italia: Rubens **1600-1608**
Margherita Picciché e Luca Longi
- 149 Centro e Periferia nella storia dell'arte italiana
Giulio Anelli
- 155 VideoArt Year Book, quattordicesima edizione
Angela Di Pasquo e Veronica Pillon
- 161 Decorazione pittorica e liturgia in Sant'Agostino a Rimini. Presentazione di Daniele Benati
Emma Puliti e Claudia Russo

- 167 Musei, mostre e fruizione. Carlotta Mari e il
valore dell'allestimento
Viviana Sacchi ed Elena Righini

collegArti dossier

La Città in Mostra: Patrimonio culturale e modalità di display

- 179 Presentazione
Anna Lisa Carpi
- 183 Period Rooms e Modernità: il Museo Davia
Bargellini tra tradizione e innovazione
Valentina Pieraccini e Rosarianna Romano
- 193 Una stratificazione (in)visibile: Sala Borsa
Elena Abbate, Lisa Arena e Sofia Sarotto
- 203 La Pala de La Visione di San Camillo De Lellis di
Ubaldo Gandolfi
*Giulia Di Domenico, Elena Fermi e Carlotta
Morselli*
- 215 Da narrazione a fruizione: Il Museo per la
memoria di Ustica
*Eugenia Calamati, Chiara Lorenzetti, Ada
Mangano, Anna Masetti*

Il Trecento riminese nella fototeca di Carlo Volpe

- 231 EXHIBITING THE ARCHIVE: Il laboratorio della
Laurea Magistrale in Arti Visive
Fabio Massaccesi
- 237 Dentro il Laboratorio
Martina Agostini
- 243 OMEKA:Le ragioni di una scelta
Gianluca del Monaco

PREFAZIONE

Sandra Costa e Anna Lisa Carpi

CollegArti, nato tre anni orsono con l'obiettivo di offrire una 'palestra di scrittura' agli studenti del Corso di Laurea Magistrale in Arti Visive, si appresta ormai a divenire una consolidata pratica di didattica partecipativa.

Questo strumento versatile testimonia le molte iniziative organizzate dal Dipartimento presso il Complesso di Santa Cristina e il DamsLab o dalla Fondazione Zeri nella propria sede, candidandosi a divenirne un archivio critico a disposizione della comunità.

Gli studenti hanno confermato anche nel 2019 un vivo interesse per questa opportunità che li stimola a cimentarsi nell'esercizio di un racconto e di una analisi sintetico e critico, dei molti eventi e 'lectio' a loro rivolti.

Gli scritti realizzati rappresentano anche una sorta di "fermo immagine" della vita culturale del Dipartimento, non certo esaustivo della complessità dei temi trattati e del dibattito che ne è derivato, pur tuttavia occasione per

generare una sorta di circolo virtuoso - tra partecipazione, conoscenza e interesse all'approfondimento - che mira a una condivisione, per quanto possibile inclusiva, di tutti gli attori del Corso di Laurea. Per rafforzare questo aspetto, a partire dal 2019, alla pubblicazione degli articoli sul sito è stata affiancata quella su Facebook, al fine di ampliare la platea dei potenziali lettori.

Con piacere si conferma l'accoglienza, tra le pagine del volume, dell'iniziativa collegArti Dossier, ospitata per la prima volta nel 2018 con l'intenzione di offrire uno spazio appositamente dedicato alle attività di laboratorio, che sempre di più accompagnano in via complementare quelle di didattica frontale. La sezione è aperta ad ogni disciplina; il minimo comune denominatore è costituito da uno sforzo di elaborazione teorica degli esiti del lavoro che ha visto gli studenti essere protagonisti in aula.

Un vero apprezzamento deve essere rivolto ai giovani redattori per la passione e l'impegno profusi in questo esercizio che unisce lo sforzo della ricerca e l'attenzione alla sintesi, prodromo del più intenso lavoro caratterizzante gli elaborati delle tesi. Un sincero ringraziamento anche ai tanti docenti, impegnati ad organizzare gli eventi culturali all'interno del Dipartimento, per il prezioso contributo offerto con i loro suggerimenti e per la partecipazione insieme agli studenti a questa "diversa" attività didattica.

Il ringraziamento si fa ancora più sentito in considerazione della particolarissima situazione che ha accompagnato la composizione del volume obbligando - come per tutti i percorsi della didattica, ad ogni livello - ad una comunicazione attraverso sistemi da "remoto". Ci auguriamo che quanto prima si torni alla possibilità di

confrontarci di persona, ma abbiamo con piacere potuto constatare che l'impegno di tutti gli attori coinvolti non si è affievolito in ragione di questo nuovo paradigma, e questo grazie allo spirito di collaborazione che fortemente lega, ora come dall'inizio, chi sceglie di partecipare a questa iniziativa.

Sandra Costa e Anna Lisa Carpi

CURATORE PER UN GIORNO

Giorgia Pinzauti

Nell'ambito del progetto 'Curatore per un giorno', promosso dal Dipartimento delle Arti in collaborazione con il MAMbo, Museo di Arte Moderna di Bologna, si è tenuta dal 28 gennaio al 3 febbraio la mostra 'Disegni Accomodati', ospitante le opere di Giuseppe de Mattia e curata da Enrico Camprini, Domiziana Pelati e Chiara Spaggiari.

L'idea di mettere in relazione la realtà universitaria con quella museale è nata dalla volontà di tre docenti del Dipartimento delle Arti, Lucia Corrain, Silvia Grandi e Silvia Evangelisti, in dialogo con il direttore artistico del Museo MAMbo, Lorenzo Balbi.

Hanno partecipato al progetto gli studenti della Laurea Magistrale in Arti Visive, in particolar modo i frequentanti del corso in Avanguardie Storiche e Neoavanguardie.

Il laboratorio aveva come obiettivo di sperimentare l'attività del curatore, in tutti i compiti che tale mestiere implica, a partire dalla selezione dell'artista e dalla relazione con lui, fino al pensare insieme un percorso espositivo coerente e alla stesura di un testo esplicativo della sua poetica.

L'esperienza laboratoriale si è articolata in due fasi: la prima



*Giuseppe de Mattia, Disegni Accomodati, Bologna, DAMSLab,
Laboratorio delle Arti, 28 gennaio - 3 febbraio 2019,
locandina della mostra*

costituita dalla visita alla mostra ‘That’s IT! Sull’ultima generazione di artisti in Italia e a un metro e ottanta dal confine’, ospitata nelle sale del MAMbo dal Giugno 2018 al Novembre 2019, alla cui visione ha fatto seguito la selezione di un artista - o di una coppia di artisti - presenti in mostra nel cui lavoro gli studenti abbiano avuto modo di riscontrare linee di ricerca assimilabili, confronti tematici o altri tipi di dialogo tra le opere.

Una seconda fase ha previsto la divisione degli studenti in gruppi e l’elaborazione di un progetto espositivo che potesse relazionarsi con gli spazi del DamsLab, mettendo in risalto il lavoro e la poetica dell’artista o degli artisti scelti.

La totalità dei progetti è stata valutata dal comitato composto dai promotori dell’iniziativa, che hanno decretato come vincitore il progetto dal titolo ‘Disegni Accomodati’, lavoro di curatela che ha preso in esame alcune opere dell’artista barese Giuseppe de Mattia, ormai residente a Bologna da diversi anni.

Il lavoro di de Mattia è “capace di dare forma alla

contingenza insita nel processo creativo, rielaborando una tradizionale poetica dell'oggetto", come si legge nel testo introduttivo, e proprio sull'oggetto, sul suo recupero e sul processo di intervento accidentale si è concentrato il percorso espositivo.

Atto di apertura della mostra è stata la performance *Giacca Militare Svizzera*, dispositivo azionato grazie all'intervento di un *performer* che, seguendo un apposito "regolamento per far funzionare la giacca", ha dato vita ad una serie di disegni nati dalla combinazione delle indicazioni d'uso dello strumento e dal dato aleatorio, imprevedibile, dell'atto dell'esecuzione stessa di queste indicazioni.

Nel regolamento si trova la successione dei passaggi da eseguire per poter realizzare i disegni, che in breve consistono nell'indossare la giacca, eseguire sette giri attorno al gruppo di fogli disposti al suolo (attacati l'uno accanto all'altro), cambiare il carboncino in caso di rottura durante l'operazione e infine riporre la giacca su una sedia e staccare i fogli da terra, "scomporli autonomamente", ruotarli ed appenderli all'asta di supporto.

Concluso il momento dell'azione si ottengono perciò ulteriori opere, la *Giacca* stessa e i disegni appesi come panni a stendere, che fungono allo stesso tempo da memoria del momento performativo e da sua testimonianza.

La mostra ha dato spazio all'esposizione di una serie di lavori legati ad un'altra ricerca di De Mattia, *Disegni Accomodati*, una selezione di tele appoggiate a supporti lignei, in attesa di essere viste da un occhio esterno, come i dipinti freschi di tinta che aspettano nell'atelier dell'artista di essere 'scoperti'.

I disegni, che si potrebbero anche definire come segni, raffigurati sulle tele, nascono dall'idea di voler combinare la progettualità con la casualità. Si tratta di tracce pittoriche

generate dalla frammentazione di un piatto, eseguita dallo stesso artista e di cui è stata disposta una testimonianza in formato video.

Le decorazioni integre dei piatti, una volta scomposte, generano nuovi disegni che quasi assumono lo statuto di simboli iconici una volta isolati sulle tele.

Il puro tratto nero si staglia infatti sulla tela lasciata bianca, nuda, suggerendo un'idea di sintesi e di purezza espressiva. Insieme alla parte progettuale del lavoro il gruppo vincitore ha affrontato i passaggi tecnici necessari per costruire fattivamente una mostra: ciò ha implicato mansioni come il trasporto delle opere, l'allestimento nello spazio del DamsLab, la realizzazione e diffusione del comunicato stampa, le attività di promozione della mostra, quali interviste radio e contatti con i media.

Trasformarsi, passo passo, in curatori e saggiare per una giornata l'impegno necessario per affrontare questo lavoro è stata una esperienza di grande interesse, in quanto complementare al percorso didattico proposto dal Corso di Studi.

28 gennaio 2019, DAMSLab, Laboratorio delle Arti

OLIVO BARBIERI: QUARANT'ANNI DI IMMAGINI 1978-2018

Andrea Zoccali e Stefano Di Luccia

Mercoledì 30 gennaio si è inaugurata - all'insegna dell'apertura verso la città e le sue manifestazioni culturali - la stagione 2019 dell'ormai consolidata tradizione dei Mercoledì di Santa Cristina: Olivo Barbieri, "Quarant'anni di immagini 1978-2018".

Questa prima conferenza ha proposto un interessante confronto con il celebre fotografo carpigiano, presente all'edizione 2019 di Artefiera all'interno della mostra dedicata alle collezioni pubbliche e private dell'Emilia Romagna "Solo figura e sfondo".

A fare gli onori di casa è stato Daniele Benati, coordinatore della rassegna, che subito prima di presentare brevemente il calendario previsto per il 2019, ha ricordato il ruolo fondamentale dei molti docenti attivi nell'organizzazione di tali incontri, a beneficio di tutti gli studenti e della vivacità culturale, non di rado interdisciplinare, del Dipartimento delle Arti.

La parola è passata a Claudio Marra, che per l'occasione si è fatto intervistatore puntuale ed entusiasta.

La prima sollecitazione ha riguardato la definizione stessa

di fotografo, se essa sia o meno applicabile a Olivo Barbieri. La risposta è stata tranchant: Barbieri sente di condividere con la categoria in questione solo i mezzi tecnici, ma non l'operatività pratica e soprattutto le finalità.

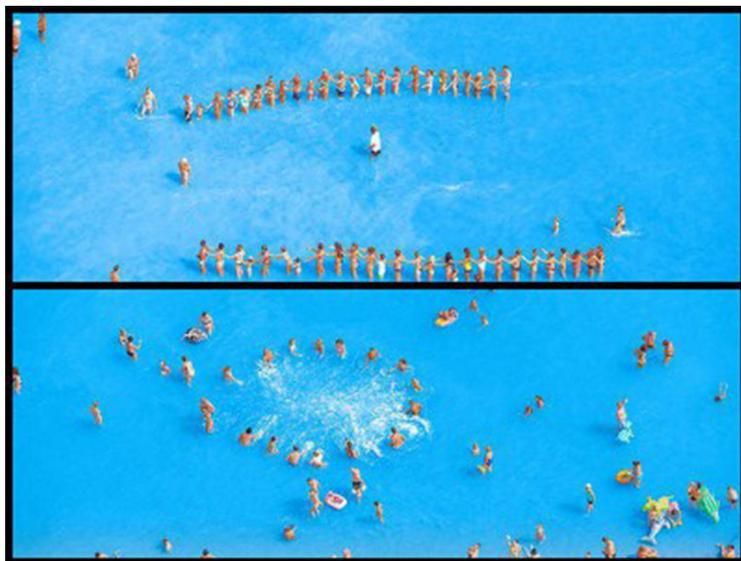
Si discosta convintamente da un'idea di fotografia come congelamento della realtà ontologica visibile per avvicinarsi piuttosto ad una restituzione personale, dichiaratamente soggettiva e potremmo dire anche fortemente pilotata, dell'immagine che interessa all'autore.

Attraverso una decisa semantizzazione dei termini - che Claudio Marra fa notare non essere condivisa da tutta la critica di settore - Olivo Barbieri ha proposto l'aforisma: "le immagini cominciano quando finisce la fotografia".

La definizione che Barbieri ha dato di se stesso, se di una definizione si dovesse aver bisogno, è quella di "creatore di immagini", termine utilizzato per esprimere un più vicino sentimento d'appartenenza alla categoria degli artisti, i quali della fotografia hanno fatto uso come mezzo fra i più tecnologicamente avanzati di cui potessero disporre per la rappresentazione della realtà. Espliciti riferimenti sono Man Ray o Andy Warhol: ad essi l'ospite si sente vicino per l'approccio alla fotografia.

Barbieri ritiene che la gran parte della fotografia contemporanea sia eccessivamente prona al consumismo visivo dei giorni nostri, sempre uguale a se stessa e priva di curiosità per la sperimentazione di nuovi contenuti.

È sulla base di questi ragionamenti che a partire dai tardi anni Settanta - le prime sperimentazioni si ritrovano nel lavoro denominato *Flippers* - sviluppa la tecnica del fuoco selettivo, ovvero la scelta di mettere a fuoco solo una parte del quadro, consegnando al fruitore, più che una immagine documentaristica della realtà, il punto di vista proprio di chi scatta (anche da questo termine, pronunciato da Marra



Olivo Barbieri, Adriatic Sea (Staged) Dancing People, 2015

con scherzosa e apparente noncuranza, l'ospite si discosta con vigore).

Dunque una “errata” messa a fuoco intesa come possibilità espressiva sul modello di quanto già fatto a più riprese in pittura ed, in particolare, segnatamente all'influenza esercitata su di lui, nelle sperimentazioni di Gerhard Richter.

A partire dal 2003 Barbieri sperimenta una nuova tecnica: fotografie scattate - ci perdoni l'artista - in volo, da un elicottero.

La distanza da terra, il particolare punto di vista, l'uso del banco ottico e di fondamentali obiettivi decentrabili, fanno sì che si ritrovi nelle immagini fissate dall'obbiettivo - paesaggi urbani e raccordi autostradali - un effetto di miniaturizzazione sorprendente, quasi come se la realtà si fosse tramutata in un enorme plastico, nel quale gli oggetti cambiano forma e gerarchia.

La distanza fra la più limpida impressione del visibile e la deformazione dello stesso non potrebbe essere più grande; il dubbio insidia l'osservatore che non comprende se l'immagine che ha di fronte sia vera o finta, ma d'altronde questo è lo spirito di Barbieri, che ritiene unica alternativa possibile, per chi si occupi di produrre immagini nella contemporaneità, quella di giocare con le categorie del 'pittoresco' e del 'sublime' - "demonizzati dal decadentismo in poi" - e realizzare "immagini stupide che sono sofisticate e immagini sofisticate che sono stupide".

Le due successive domande di Claudio Marra hanno messo in luce il tratto tipico di un artista sempre in cerca di nuovi linguaggi: ovvero se non fossero state scelte avventate l'abbandono del paesaggismo operato alla fine degli anni Ottanta, quando Luigi Ghirri e i fotografi a lui vicini - e con loro Barbieri - andavano finalmente conquistandosi uno spazio importante nel panorama della fotografia italiana e internazionale e, nella stessa direzione, se il trasferimento della fotocamera dal suolo al cielo e l'allontanamento dall'Emilia e dall'Italia, tradizionali campi d'interesse dell'artista, per privilegiare soggetti in paesi extraeuropei, non si configurasse "come una fuga dall'abbraccio soffocante del ghirrismo".

Barbieri sottolinea il forte legame che lo unisce alla sua terra, la stima da lui tributata a quei fotografi e a quegli artisti in grado di descrivere per tutta la vita lo stesso luogo sotto mille diverse sfumature e scherzosamente rivela una qual certa antipatia per gli artisti "sempre in movimento".

Se la sua arte si è fatta internazionale è perché quei contesti raccolti, quei microcosmi paesani, cittadini, nazionali, "i media, oggi, te li raccontano in modo completo".

Il suo interesse, allo scadere del secondo millennio e all'inizio del terzo, si è spostato sul mondo globalizzato,

sulle grandi metropoli e sulla loro forma.

È da questa nuova curiosità che prendono corpo gli innumerevoli site specific, che da Los Angeles a Pechino, passando ovviamente per Roma, sembrano comporre un catalogo delle diverse sensibilità dei popoli, attraverso continui e fragili legami tra oriente e occidente.

In molti di questi lavori il colore ha un impatto fortissimo, tanto più quando si viene a scoprire che quasi nulla è aggiunto in postproduzione e che la vitalità delle colorazioni, che talvolta appaiono cartoonesche, è quella dell'impressione originale.

L'effetto, di certo sorprendente, è ottenuto per sottrazione, tramite la desaturazione di alcune zone dell'immagine: così come con il fuoco selettivo Barbieri gioca con lo spettatore, guidandone lo sguardo, ma al tempo stesso confondendolo circa la natura dell'immagine, vera, eppure forzata, soggettiva.

La stessa vena divertita, la stessa sperimentazione teorica, è approfondita attraverso un altro media: il video.

In questi lavori Barbieri riprende dall'alto metropoli che appaiono come miniaturizzate, delizie per gli occhi, piccole e graziose bomboniere in cemento e acciaio, mentre una colonna sonora artefatta dichiara il significato dell'opera. Come in *Las Vegas 05*, in cui alla splendida vista aerea dei giochi d'acqua delle fontane si sovrappone il fragore drammatico di un bombardamento: l'illusione del candore di una società che ha nella violenza uno dei suoi tratti distintivi.

Dalle prime sperimentazioni sulla luce artificiale e su quella notturna al successo di un fotografo di fama internazionale; dai lavori su dipinti liberamente reinterpretati a quelli sulle piattaforme petrolifere; dal peso dei vecchi rulli della pellicola 35 mm alle imbragature necessarie per poter

catturare immagini dall'elicottero; dai donuts americani riportati in forme archetipiche alle curvature della volta in una chiesa di Carpi; i temi toccati durante l'incontro sono moltissimi.

D'altronde non poteva essere altrimenti in una chiacchierata che si proponeva di ripercorrere i quarant'anni di una carriera così interessante, coraggiosa e multiforme, come quella di Olivo Barbieri.

L'incontro, largamente partecipato da studenti e curiosi, si è protratto sino all'orario della chiusura della struttura sottraendo, pertanto, parte dello spazio tradizionalmente dedicato alle domande del pubblico.

L'augurio è che possa esserci in futuro una nuova occasione, durante la quale chiarire i nodi non del tutto dipanati: sarebbe di certo un altro graditissimo momento.

30 gennaio 2019, Aula Magna, Santa Cristina

**D'ODIO E D'AMORE.
GIORGIO VASARI E GLI ARTISTI A BOLOGNA:
NUOVE RIFLESSIONI DALLA MOSTRA DEGLI
UFFIZI**

Piero Offidani

Il 6 febbraio, nell'ambito del ciclo di incontri "I mercoledì di Santa Cristina", in una gremita Aula Magna del Dipartimento delle Arti si è tenuto il secondo degli appuntamenti del 2019, coordinato da Irene Graziani e che ha visto per ospiti i curatori della fortunata mostra "D'odio e d'amore. Giorgio Vasari e gli artisti a Bologna", conclusasi il 6 gennaio agli Uffizi: Marzia Faietti, coordinatrice del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi e Michele Grasso, catalogatore presso il medesimo istituto.

La mostra, nata all'interno del progetto "Euploos" - un programma di ricerca interdisciplinare che si pone l'obiettivo di riordinare e catalogare digitalmente la raccolta del Gabinetto dei disegni e delle stampe della Galleria degli Uffizi - intendeva approfondire, attraverso un'esposizione di opere di grafica e pittura, il rapporto assai complesso - d'odio e d'amore appunto - che si venne a creare fra Giorgio Vasari e i pittori del suo tempo attivi a Bologna.

Come ha ricordato Marzia Faietti, che ha avviato la conferenza illustrando i punti salienti della prima sezione della mostra, nella *Vita di Bartolomeo da Bagnacavallo et altri Pittori Romagnuoli*, Vasari definisce diversi di questi artisti come “pittori con il capo pieno di superbia e di fumo”, un epiteto rivolto in realtà soprattutto a coloro che appartenevano alla generazione a lui precedente, con i quali egli venne in contatto - e in contrasto - nel 1539-40, durante il suo secondo soggiorno bolognese. Chiamato infatti a decorare il refettorio del monastero di San Michele in Bosco, il futuro autore delle *Vite* dovette scontrarsi con una realtà corporativa locale molto forte che certamente vedeva in quel giovane artista forestiero un pericoloso rivale.

L'avversione di Vasari verso costoro derivava, tuttavia, anche da una sua differente concezione dell'arte: da fermo sostenitore del primato del disegno e della formazione accademica, egli non poteva che giudicare negativamente l'operato di questi pittori, continuamente dediti a copiare, senza alcun filtro o criterio selettivo, idee e invenzioni di altri artisti, non praticando perciò, secondo il suo punto di vista, la “buona maniera”. Emblematico è, a tal proposito, l'epiteto negativo che Vasari assegnò ad Amico Aspertini: “un praticaccio inventore”. In realtà ciò che per Vasari era da considerare un'appropriazione indebita, per Aspertini era, al contrario, un metodo di sperimentazione e di studio, finalizzato alla creazione di un proprio stile personale. Secondo quest'ultimo punto di vista Vasari avrebbe perciò dovuto semmai sentirsi lusingato dal fatto che Aspertini copiasse - e perciò studiasse - anche le sue invenzioni, come rivelerebbe il disegno esposto in mostra, conservato agli Uffizi e assegnato recentemente da Marzia Faietti proprio ad Amico, che mostra una figura femminile



Amico Apertini,
Figura femminile con putto, 1540-45,
Gabinetto dei Disegni e delle Stampe,
Gallerie degli Uffizi, Firenze

inginocchiata, alquanto simile, nella posa, al personaggio di Marta nel *Cristo in Casa di Marta e Maria*, una delle tre pale che Vasari dipinse per la decorazione del refettorio di San Michele.

Un'ulteriore novità è stata apportata dalla mostra al corpus di opere aspertiniane: il *Ritratto di Giovanni Achillini detto Filoteo* - disegno che Longhi assegnò nel 1956 ad Amico - è stato infatti ricondotto da

Marzia Faietti al nome di Francesco Francia, basandosi sia sulla lettura delle fonti antiche che riconoscono al Raibolini quest'opera - più precisamente una lettera del 1674 inviata al Cardinale Leopoldo de' Medici da Annibale Ranuzzi - che su quella dello stile, il quale mostrerebbe una maggiore vicinanza al *Ritratto di Evangelista Scappi* del Francia piuttosto che al *Ritratto di Alessandro Achillini* dell'Aspertini, entrambi esposti.

Michele Grasso ha illustrato le due rimanenti sezioni della mostra, dedicate agli influssi che il panorama artistico bolognese esercitò su Vasari e agli scambi artistici che si vennero a creare fra quest'ultimo e alcuni degli artisti locali della sua generazione, non più rivali ma suoi ammiratori.

A Bologna Vasari studiò certamente una delle opere più celebri presenti in città: l'*Estasi di Santa Cecilia* di Raffaello,

al tempo nella Chiesa di San Giovanni in Monte. A prova di ciò esiste agli Uffizi un disegno a penna rossa dell'aretino raffigurante una figura barbata, la quale deriva dal San Paolo dell'*Estasi*. Fra gli artisti conosciuti a Bologna, quello che maggiormente influenzò Vasari fu tuttavia il Parmigianino, del quale si potevano ammirare in città diverse opere come la celebre *Madonna della Rosa*, oggi a Dresda. Proprio da tale dipinto sembrerebbe derivare l'immagine della Madonna del disegno vasariano raffigurante la *Sacra Famiglia con in Santi Francesco e Antonio*. Non sappiamo se Vasari abbia conosciuto direttamente i bozzetti preparatori del dipinto di Parmigianino, certo è però che nella sua celebre collezione di disegni ve ne erano diversi di mano del Mazzola. Fra essi vi era forse quello, oggi al Louvre, raffigurante una *Fanciulla che suona una viola*, riprodotta fedelmente dall'aretino in un disegno conservato agli Uffizi.

Quasi certamente attorno al 1539-40, in corrispondenza dei lavori a San Michele in Bosco, Vasari conobbe l'artista bolognese che più di tutti si fece portatore della sua interpretazione della "maniera moderna": Prospero Fontana. Come testimonianza di questo incontro conosciamo un disegno dell'aretino che venne tradotto dal Fontana - al quale molto probabilmente il disegno era stato donato - nella pala, secondo Oretti eseguita nel 1540, del *Matrimonio mistico di S. Caterina d'Alessandria*, oggi a Berlino ma conservata originariamente nel monastero di S. Giovanni Battista. Tra i due, praticamente coetanei, nacque una collaborazione artistica che, come ci testimoniano più fonti, durò a lungo. Fu infatti proprio il Fontana ad accompagnare Vasari a Rimini nel 1547 per rispondere alla commissione di una pala d'altare da parte di Giovanni Matteo Faetani, abate del monastero di Santa Maria Nuova di Scolca, il quale, in cambio, avrebbe corretto la bozza

finale delle *Vite* prima che queste venissero pubblicate nel 1550. A questo periodo risalirebbe un foglio vasariano che, mentre sul recto riporta alcuni preziosi appunti per la stesura delle *Vite*, sul verso raffigura una *Disputa di S. Caterina d'Alessandria*: anche in questo caso Fontana tradusse la composizione del collega in un dipinto, eseguito per la Chiesa del Baraccano a Bologna nel 1551, il cui bozzetto preparatorio è stato esposto proprio a fianco del bozzetto dell'aretino. I curatori della mostra hanno infine ipotizzato che perfino dietro le *Storie della Vergine*, affrescate nel 1661 da Fontana nella cappella del legato sempre a Bologna, vi possa esserci stata una concezione vasariana: proprio a Vasari, infatti, sono stati attribuiti alcuni bozzetti preparatori che la restante critica ritiene congruo assegnare al Fontana. Il rapporto tra Vasari e Fontana non deve tuttavia essere letto, come si è fatto in passato, come una sudditanza del secondo verso il primo: per questo motivo nella mostra si è cercato di metter bene in evidenza non solo la formazione di Fontana, avvenuta al fianco di Innocenzo da Imola e Perin del Vaga, ma anche la sua sostanziale autonomia artistica.

Marzia Faietti ha voluto concludere l'incontro con una riflessione riguardante l'influenza esercitata dall'opera grafica di Raffaello. Dopo la morte dell'urbinate, non solamente iniziarono a circolare fra gli artisti i suoi disegni, ma anche studi e bozzetti derivanti dalle sue opere. Si conosce ad esempio una copia parziale di un disegno raffaellesco eseguita da Biagio Pupini nella quale, tuttavia, è stata notata anche uno spiccato parmigianesimo, tanto da far supporre l'esistenza in origine di una copia del disegno di Raffaello eseguita dal Mazzola. Il modo di disegnare di Raffaello - un segno che si può definire "antiquario", al quale fu debitore lo stesso Vasari - si diffuse in tutta l'Italia

centro-settentrionale, dando vita a una straordinaria koinè artistico-culturale che per molti aspetti attende ancora di esser indagata. Uno studio sul “segno antiquario del Cinquecento” di derivazione raffaellesca, secondo Marzia Faietti, potrebbe essere pertanto il punto di partenza per una futura iniziativa di ricerca.

Con questa stimolante anticipazione si è pertanto concluso l'incontro, il quale ha permesso di considerare sotto una nuova luce l'importanza dei disegni per la ricerca in ambito storico-artistico. Essi, infatti, sono da considerare come preziosi documenti strettamente connessi fra di loro che, se giustamente interrogati, possono offrire validi strumenti di indagine per la ricostruzione dei contesti artistico-culturali del passato.

6 febbraio 2019, Aula Magna, Santa Cristina

RIPENSARE UN CORPUS DEI DISEGNI ARCHITETTONICI DI BERNINI

Virginia Longo

Die Zeichnungen des Gian Lorenzo Bernini, ovvero i disegni di Bernini, è a tutt'oggi uno studio fondamentale condotto da Rudolf Wittkower e Heinrich Brauer pubblicato nel 1931 e che molto racconta delle tecniche e del genio dell'artista barocco. Partendo da questa base è stato eseguito un approfondimento della ricerca che ha portato a nuove scoperte su Bernini, non solo pittore e scultore ma anche eccelso architetto. Il 13 febbraio, in occasione della rassegna de *I Mercoledì del Santa Cristina*, Tod Marder - professore emerito della Rutgers University nel New Jersey, attualmente visiting scholar presso la Biblioteca Hertziana di Roma e grande studioso di architettura del periodo compreso tra l'epoca d'oro di Sisto V e il XVIII secolo - è stato invitato per presentare materiale finora inedito sul progetto di aggiornamento del corpus dei disegni di architettura di Gian Lorenzo Bernini. Tod Marder si sta dedicando da anni all'artista e i risultati di queste ricerche sono stati pubblicati in un gran numero di saggi e articoli, ma soprattutto in due voluminose monografie: *Bernini's*

Scala Regia at the Vatican Palace: Architecture, Sculpture and Ritual, pubblicato dalla Cambridge University Press, e *Bernini and the Art of Architecture* edito da Abbeville Press.

Francesco Benelli ha presentato l'incontro: "Oltre a tutte queste importanti pubblicazioni Tod Marder non ha mai perso di vista durante la sua lunga carriera di studioso il più influente monumento romano sopravvissuto e meglio conservato, il Pantheon, e la sua ricezione in epoca barocca, oggetto anch'esso di numerosi saggi e di un libro curato assieme a Mark Wilson Jones dal titolo *The Pantheon from Antiquity to the Present*". Benelli ha ricordato che per anni Marder ha portato avanti ricerche ricostruendo il percorso di studi e la biografia di questi illustri studiosi: sappiamo infatti pochissimo della formazione e dell'iter accademico degli autori del volume *I disegni di Bernini*, soprattutto ci giungono pochissime fonti sulla biografia di Heinrich Brauer. "Prima di parlare delle recenti scoperte sul corpus del 1931 – comincia Marder – bisogna introdurre una serie di fatti che aldilà degli intellettualismi rappresentano il punto di partenza fondamentale per meglio comprendere la produzione di volumi sull'arte e l'architettura di Bernini. Ancora più importante è ricercare a monte le ragioni che hanno portato Brauer e Wittkower a lavorare insieme nel 1931". È giusto infatti ricordare che, prima ancora del corpus di disegni del Bernini, fu l'archivista Stanislaw Frascchetti nel 1900 a pubblicare uno studio sulla vita e le opere dell'artista. Dopo Frascchetti, nel 1922, lo storico dell'arte tedesco Herman Voss si cimentò in saggi e articoli sul barocco romano. Sicuramente però il lavoro di Wittkower si impose, soprattutto dagli anni Quaranta in poi, come riferimento per qualsiasi approfondimento sul barocco romano e Bernini. L'interesse per lo studio sui disegni di Bernini parte quindi da lontano, dai primissimi



Gianlorenzo Bernini, Autoritratto, 1623, Galleria Borghese, Roma

anni del Novecento. “La figura di Brauer - prosegue Marder - mi ha sempre incuriosito molto e nelle mie ricerche ho voluto ricostruirla a grandi linee. Heinrich era un ragazzo misterioso e addentrarmi in alcuni dettagli biografici è stato indispensabile per comprendere la sua crescita come storico dell’arte. Sappiamo che nel 1921 Aby Warburg, che insieme al padre Ludolph

rimarrà sempre uno dei punti fermi nella formazione dello storico dell’arte tedesco, inaugurò la sua prima biblioteca, evento che colpì nel profondo Brauer, tanto da indurlo, seguendone l’esempio, a crearsene presto una propria per affrontare e mitigare uno stato depressivo perenne”.

Un altro evento che ebbe un impatto importante nella vita di Brauer fu una mostra di volumi di arte organizzata nel 1927 a Lipsia, che ispirò il giovane studioso nell’intraprendere i corsi universitari di storia dell’arte a Berlino. “Segui le lezioni di Adolph Goldschmidt, docente di arte medievale, lo stesso professore che consigliò a Wittkower un metodo infallibile per analizzare le opere pittoriche, ovvero di ‘trasformarsi in una mosca che si posa sul quadro per vedere crinali e colori’. Sicuramente l’incontro tra Heinrich Brauer e Rudolph Wittkower è avvenuto negli anni universitari e hanno così deciso di unire le proprie forze per creare un’opera analitica sui disegni e le piante di Bernini”. Il saggio di Wittkower e Brauer ha

subito un progetto di revisione nel 1969 e da allora non sono state aggiunte attribuzioni o materiale inedito. Tod Marder però ha scoperto recentemente, fra le altre cose, un aspetto che si cela sulla facciata del portico di piazza San Pietro. “Da uno studio approfondito di alcune piante e progetti del colonnato - ha spiegato - abbiamo svelato l'esistenza di piccoli timpani tra le colonne della facciata della basilica. È stato difficile riuscire a fotografare questi triangoli in pietra posti appena sotto il timpano tra una colonna corinzia e un'altra, probabilmente con funzione di scolo per l'acqua piovana”. Ovviamente dall'esterno della basilica è impossibile notare questo dettaglio geniale, che rimanda comunque alla perspicacia di Bernini, il quale riuscì ad arricchire il progetto originario della facciata del 1608 - realizzato da Carlo Maderno - pur mantenendo le innovazioni di Bramante e Michelangelo ed eseguendo poi il celebre colonnato della piazza che rappresenta l'abbraccio di Santa Romana Chiesa verso i fedeli di tutto il mondo. Un'altra interessante indagine ha riguardato Palazzo Barberini, splendido esempio di architettura barocca, in cui Bernini e Borromini hanno sfoggiato tutto il loro ingegno. “Ho rilevato - continua Marder - che il tema di Medusa scelto da Bernini, l'emblema che si trova sul timpano del palazzo, è ricorrente e torna anche nella Sala Ovale, nel piano nobile, il luogo in cui generalmente si riunivano i letterati. È sicuramente legato al concetto di conoscenza ed è connesso alla figura di Atena, che appare sfolgorante nel soffitto affrescato da Pietro da Cortona tra il 1632 e il 1639 nel suo Trionfo della Divina Provvidenza. L'Atena raffaellesca della Stanza della Segnatura (1508-1511) ha il volto di Medusa impresso come se fosse uno stemma sul petto dell'armatura. Medusa e Atena sono figure interconnesse che rappresentano la saggezza pura e innata

(Atena) e la conoscenza viziata o la semplice erudizione (Medusa) e che in qualche maniera hanno ispirato Bernini nella realizzazione dell'architrave della Sala Ovale e della facciata di Palazzo Barberini". Marder ha infine voluto delineare gli esiti degli studi e delle vite dei due autori. "Dopo il saggio sui disegni di Bernini - afferma - Rudolph Wittkower e Heinrich Brauer non ebbero più modo di collaborare ad altri progetti. Negli anni Cinquanta, subito dopo la Seconda Guerra Mondiale, Brauer fu curatore di alcune mostre a Berlino e morì nel 1981. Abbiamo più notizie su Wittkower che, prima di fuggire a causa delle leggi razziali, riuscì a insegnare architettura barocca a Colonia alla Petrarca Haus, subito dopo la pubblicazione dei Disegni del Bernini. Nel Dopoguerra insegnò a Londra sotto gli auspici del Warburg Institute e infine approdò alla Columbia University di New York".

La conferenza è stata di grande aiuto per meglio comprendere un'opera complessa come quella scritta da Brauer e Wittkower nel 1931, nonché occasione per approfondire il genio di Bernini, arrivando anche a scoprire materiale inedito sui suoi disegni. Ha, inoltre, consentito ai molti presenti di conoscere più da vicino la vita e la formazione di due autori fondamentali per l'evoluzione e la diffusione, nei primi anni del Novecento, degli studi sui più grandi maestri del Rinascimento e del Barocco italiano, ma le cui notizie biografiche scarseggiano.

12 febbraio 2019, Aula Magna, Santa Cristina

CATERINA VIRDIS LIMENTANI E MARIA
VITTORIA SPISSU: "LA VIA DEI RETABLI. LE
FRONTIERE EUROPEE DEGLI ALTARI DIPINTI
NELLA SARDEGNA DEL QUATTRO E
CINQUECENTO"

Filippo Antichi

Lo scorso 14 febbraio nell'ambito della serie degli "Incontri in biblioteca" promossi dalla Fondazione Federico Zeri, si è tenuta la presentazione del libro *La via dei retabli. Le frontiere europee degli altari dipinti nella Sardegna del Quattro e Cinquecento* (edito da Carlo Delfino Editore) scritto a quattro mani da Caterina Virdis Limentani e Maria Vittoria Spissu. A quest'ultima e a Daniele Benati è stato affidato il compito di guidare il pubblico, avvicinandolo a un argomento poco frequentato.

Dopo il breve saluto di Andrea Bacchi, direttore della Fondazione Zeri, Daniele Benati ha parlato delle due autrici del volume, ultima pubblicazione di Caterina Virdis Limentani, affermata studiosa di arte fiamminga, materia di cui ha detenuto la cattedra presso l'Università di Padova (quasi un unicum nel panorama accademico italiano),

venuta a mancare nel settembre 2018. Maria Vittoria Spissu ha collaborato con lei per realizzare questo importante contributo, dopo aver già pubblicato una monografia sul Maestro di Ozieri, una delle personalità più importanti del Cinquecento sardo.

Benati ha fatto una panoramica sulla fortuna critica avuta da questa tipologia di produzione artistica partendo dai fondamentali, anche se ormai datati, studi di Corrado Maltese negli anni Sessanta, quando era docente all'Università di Cagliari, ai quali sono poi seguiti due specifici volumi sui retabli realizzati da Renata Serra nel 1980 e 1990. Il punto di svolta sull'argomento fu fornito da due mostre: la prima curata da Giovanni Previtali su Andrea Sabatini da Salerno, tenutasi nel 1986 alla Certosa di Padula, con cui si arrivava a contestualizzare e rivalutare tutto il Rinascimento meridionale scaturito nei domini spagnoli nel Cinquecento grazie alla nuova temperie raffaellesca; a questa seguì la grande mostra newyorkese dal titolo *Retabli. Sardinia: Sacred Art of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, tenutasi tra 1993 e 1994.

Tali occasioni hanno permesso di collocare la produzione artistica dei retabli in un panorama più ampio. A tal proposito Benati ha mostrato come anche Federico Zeri si fosse interessato all'argomento: nella sua fototeca si ritrovano infatti varie fotografie di queste opere, ed è significativo che durante una intervista del 1992 relativa alla pittura in Sardegna tra Quattro e Cinquecento egli abbia detto "Il Maestro di Ozieri non è più sardo di quanto Chopin non fosse un compositore polacco", volendo significare che la sua cultura non si esaurisce in un orizzonte soltanto locale. Se si guarda la produzione del Maestro di Ozieri si noterà come questo artista avesse

un ampio spettro di conoscenze che esulavano dal mero “ritardo culturale” in cui si è soliti collocarlo insieme agli altri artisti sardi; egli dimostra di essere sintonizzato su più canali che comprendono la maniera dei grandi centri italiani come anche gli stilemi fiamminghi e tedeschi.

I retabli sono una tipica produzione iberica, grandi opere che uniscono pittura, doratura e carpenteria in una produzione altamente magniloquente. Il corpus giunto fino a noi risulta ormai stabile e assestato in numero e qualità, a parte qualche rara apparizione sul mercato antiquario. Ciò permette di formulare delle valutazioni stilistiche di carattere più ampio e distaccarsi dalla prima valutazione fatta da Corrado Maltese, il quale metteva in luce soprattutto la costante anti-classica di questa produzione, una cultura autoctona sostanzialmente arcaica, cresciuta su sé stessa, ancorata a retaggi sempre gotico-catalani, anche quando entrata in contatto con il Rinascimento italiano.

In realtà tali artisti si dimostrano più complessi rispetto a quanto indicava Maltese: probabilmente hanno viaggiato e hanno sicuramente conosciuto le stampe di provenienza sia italiana che tedesca. I ricordi michelangioleschi e raffaelleschi sono evidenti ad esempio nel *Retablo dei Beneficiati* del Museo del Duomo di Cagliari, eseguito nel quarto decennio del Cinquecento da una coppia di pittori d'ambito polidoresco e al corrente della maniera post-Logge dei raffaelleschi iberici (non a caso l'opera venne attribuita provocatoriamente da Previtali a Pedro Machuca).

L'arcaismo di cui sono stati accusati in passato tali artisti è frutto della visione italo-centrica di molta critica nostrana: Benati ha infatti proposto un confronto presente anche nel libro tra il Maestro del Presepio, autore dell'omonimo retable nella pinacoteca di Cagliari, il *Polittico di*



*Pietro Cavaro, Sant'Agostino consegna la regola, 1528,
Pinacoteca Nazionale, Cagliari*

Sant'Emidio di Carlo Crivelli del 1473 (Ascoli Piceno, Cattedrale) e il *Profeta Daniele* del Maestro de San Nicolás (1490 circa, Madrid, Colección Masaveu), da cui si evince come questi tre artisti, apparentemente così lontani, trovino punti di incontro nel rimescolio di forme, idee e

stilemi, lungo le rotte del Rinascimento Mediterraneo. La Sardegna, trovandosi infatti al centro di tali ramificate vie di comunicazione (artistiche e commerciali) riceveva e poteva rielaborare i più diversi influssi dalle varie parti di Europa. Tutto ciò mette in crisi la relazione centro-periferia che è stata a lungo proposta da vari storici: se si considera infatti il linguaggio artistico usato da tutta Europa a quelle date, la produzione di retabli in Sardegna rientra perfettamente in tale discorso e perde il carattere di marginalità che le è stato a lungo affibbiato, diventando espressione di una koiné europea a lungo dimenticata a favore delle vette artistiche dei principali centri italiani. Benati inoltre ricorda come il volume si inserisca appieno nella via metodologica tracciata da importanti pubblicazioni quali *Napoli e le rotte mediterranee della pittura: da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico* (Napoli 1977), di Ferdinando Bologna, e il catalogo della grande mostra, curata da Mauro Natale, *El Renacimiento Mediterraneo. Viajes de Artistas e Itinerarios de obras entre Italia, Francia y Espana* (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 gennaio - 6 marzo 2011); Valencia, Museu de Belles Arts de València, 19 maggio - settembre 2001.

Benati ha concluso il suo intervento con uno sguardo al libro, che si divide in una parte saggistica e una di schedatura vera e propria di queste opere, comprese tra l'inizio del Quattrocento e la metà del secolo successivo, lasciando poi la parola all'autrice. Maria Vittoria Spissu ha spiegato il titolo: *La via dei retabli* si rifà a diciture come quelle relative alla “via della seta” o la “via francigena”, così da svincolare la materia dal regionalismo in cui molti studi l'hanno confinata e inquadrala in una visione più “allargata”, mediterranea ed europea. I retabli sardi vanno ovviamente ricondotti all'estetica della casa aragonese,

in quanto l'isola era al centro dei domini spagnoli, sulla tratta tra la penisola iberica e quella italica, in mezzo a quel Mediterraneo definito da Ferdinando Bologna un "susseguirsi di pianure liquide".

Nella letteratura precedente sono apparsi grandi nomi in relazione alle opere prodotte in Sardegna, come Grünewald citato da Hermann Voss, a proposito del Maestro di Ozieri, Jean Fouquet a proposito del *Retablo di San Bernardino*, lo Pseudo-Bramantino o i "comprimari spagnoli della maniera italiana" per spiegare altrettanti forestierismi e italianismi. Non si teneva conto del quadro generale e si sono trascurati i diversi anelli di congiunzione che legano la produzione sarda a tali maestri "d'Oltremare", cioè i pittori valenzani e catalani che guardavano ai fiamminghi e alla pittura nordica, collezionati dalla casa regnante aragonese, non solo nel Levante spagnolo ma anche a Napoli. Il sostrato gotico usato dai pittori sardi, proprio per questo accusati spesso di arcaismo, era in realtà la lingua artistica comune usata nei domini dei re cattolici, e un esempio è offerto dal *Retablo di Sarría* (adesso al MNAC di Barcellona), iniziato dal pittore catalano Jaume Huguet e terminato dal Maestro di Castelsardo. Su questo stile tardogotico spesso gli artisti innestavano stimoli provenienti dalla penisola italiana, tanto che possiamo parlare di "Rinascimento gotico" soprattutto in relazione alla bottega dei Cavaro, avvicinati alla lezione proposta nell'Italia Meridionale da Andrea Sabatini, mentre il Maestro di Ozieri ambienta il suo raffaellismo "surriscaldato", simile a quello di Polidoro da Caravaggio, in un paesaggio nordico memore di Joachim Patinir e Jan van Scorel.

Il fondamentale collegamento con l'arte nei domini aragonesi è stato enfatizzato e confermato in un dialogo

tra Daniele Benati e Maria Vittoria Spissu riguardante il *Retablo di San Bernardino* del 1455 e ora alla Pinacoteca Nazionale di Cagliari: il contratto obbligava i suoi autori, Rafael Tomàs e Joan Figuera, a risiedere nel capoluogo sardo durante l'esecuzione dell'opera. Tomàs e Figuera erano artisti barcellonesi di influenza francese, come si evince dai costumi borgognoni visibili nelle tavole di argomento narrativo del retablo, mutuati da miniature e disegni di area provenzale; i personaggi sembrano infatti esponenti della ricchissima corte di Filippo il Bello a Bruxelles. Questo retablo fu commissionato cinque anni dopo la canonizzazione del santo da parte dei francescani, ordine religioso fondamentale per la diffusione del linguaggio di impronta aragonese nei domini spagnoli. Tale uniformità artistica rientrava in un più complesso piano di "aragonesizzazione" delle province, e in particolare della Sardegna, che i re cattolici operarono attraverso l'ordine mendicante per eccellenza.

Una domanda del pubblico ha permesso un approfondimento sulle tecniche. Si chiedeva infatti da dove provenissero i materiali per produrre i retabli; trattandosi di botteghe itineranti, i pigmenti viaggiavano con gli artefici, come ben spiega Maria Vittoria Spissu anche in un saggio di approfondimento all'interno del volume.

L'argomento di cui si occupa il libro non è molto trattato in Italia al di fuori dell'ambito regionale in cui viene normalmente inserito. Più consistente invece l'interesse degli studiosi stranieri che si occupano di Rinascimento Mediterraneo e di pittura Flandro-Iberica, come pure della Fondazione Getty che ha deciso di finanziare una nuova stagione di studi all'interno del progetto "Spanish Italy and Iberian Americas". La presentazione con l'autrice ha

offerto un ottimo inquadramento generale e una preziosa occasione di approfondimento su una materia poco conosciuta per molti dei partecipanti all'incontro, e ciò conferma la grande importanza culturale di questi eventi sia per gli studenti che per i semplici curiosi.

14 febbraio 2019, Fondazione Zeri

IL GIOVANE TINTORETTO

Claudio Rossello

Nel 2018 è stato commemorato il cinquecentesimo anniversario della nascita di Jacopo Robusti, detto il Tintoretto, e la città di Venezia ha deciso di celebrare uno dei suoi più illustri cittadini con diverse iniziative: la mostra “Il giovane Tintoretto”, tenutasi negli spazi delle Gallerie dell’Accademia dal 7 settembre 2018 al 6 gennaio 2019 e curata da Roberta Battaglia, Paola Marini e Vittoria Romani, è stata tra le più significative.

Daniele Benati, a mostra conclusa, ha invitato Vittoria Romani a parlare del suo lavoro all’interno del ciclo “I mercoledì di Santa Cristina”. In verità l’occasione dell’anniversario, come essa stessa rivelato, è stata per lei solo una coincidenza e un’opportunità in più per sviluppare gli studi che conduce da anni sul Tintoretto.

In particolare la mostra ha inquadrato gli anni Quaranta del Cinquecento a Venezia, che coincisero con l’esordio del pittore e furono caratterizzati da un forte sperimentalismo, tanto da produrre opere molto diverse tra loro; trattandosi di un argomento complesso non sono stati tanti gli storici

dell'arte che sono riusciti a districarsi abilmente nella questione. Oltre agli scritti di Giuliano Briganti e Roberto Longhi, rispettivamente *Riflessioni sul manierismo* e *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, entrambi del 1945, punto di partenza per Vittoria Romani è stato il volume del 1950 di Rodolfo Pallucchini, *La giovinezza di Tintoretto*, nel quale finalmente la figura del giovane pittore iniziò a prendere forma e diventò possibile conoscerlo davvero come quel “terribile cervello” (Vasari) che instancabilmente avrebbe studiato i più diversi fatti artistici che lo circondavano. In questi saggi inizia ad emergere la situazione artistica di Venezia negli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento, non più vista come una “muraglia cinese rispetto a ciò che avveniva nel resto d’Italia” (Barbantini, 1939), bensì una città più aperta ai fatti romani e fiorentini, in sostanza più “manierista” di ciò che si credeva.

In quegli anni furono molti gli artisti toscani e romani che transitarono a Venezia e che il giovane pittore dovette per certo ammirare. Tra i più importanti Vittoria Romani ricorda: Jacopo Sansovino, il cui rilievo col *Miracolo dello schiavo* per la Basilica di San Marco fu certamente studiato dal Tintoretto per elaborare il suo omonimo capolavoro; Francesco Salviati, che negli anni veneziani dipinse la *Sacra Conversazione* spedita alla chiesa di Santa Cristina della Fondazza - adiacente al Dipartimento delle Arti - ed ancora in loco, che già Pallucchini indicava come modello ispiratore per la *Madonna Molin* di Tintoretto in collezione privata; Giorgio Vasari, invitato a Venezia dal conterraneo Pietro Aretino per occuparsi dell'apparato scenografico delle sue opere teatrali e le cui tavole, che ornavano il soffitto di Palazzo Correr - oggi alle Gallerie dell'Accademia - furono lo spunto per la decorazione del soffitto della casa dello stesso Aretino, nonché tra le prime importanti opere



*Tintoretto, Disputa di Gesù tra i dottori del tempio,
1545 ca., Museo del Duomo, Milano*

che Tintoretto eseguì. Proprio all'amicizia con l'aretino Vittoria Romani ha dato particolare attenzione, perché la casa di quest'ultimo fu un vero e proprio luogo di incontro e scambio di idee per artisti e letterati; per il pittore veneziano entrare nelle grazie di un personaggio di spicco della vita culturale della città fu una buona opportunità per ricevere importanti commissioni.

Oltre agli influssi esterni, Tintoretto fu attentissimo anche agli artisti locali, a partire dal suo maestro di bottega, Bonifacio Veronese, specializzato nel genere della Sacra Conversazione, di cui il giovane allievo rivoluzionò il modo di dipingere, così come possiamo accorgerci confrontando la *Sacra Conversazione tra i santi Omobono, Giovannino e Barbara* nelle Gallerie dell'Accademia del Veronese con la *Sacra Conversazione Molin* in collezione privata del Robusti. Rispetto all'opera del Veronese, composta, elegante ed imbevuta dell'atmosfera crepuscolare tradizionale della pittura veneziana, Tintoretto trasformò il paesaggio, come ci dice Vittoria Romani, in un "cenno", costruendo con i

personaggi “un muro che si staglia tra l’osservatore e ciò che rimane dello sfondo”. Lo studio fondamentale appare qui quello di Michelangelo, del cui complesso scultoreo della Sagrestia Vecchia di Firenze il veneziano possedeva i modelletti: la Vergine nel quadro Molin è tanto vicina alla Vergine michelangiolesca da apparire quasi un omaggio.

La conoscenza di Michelangelo, che poteva dipendere anche dalla presenza del Pordenone a Venezia dopo il soggiorno romano, non si limitò ad una pedissequa citazione per Tintoretto, che ne comprese da subito la grande rivoluzione artistica. Al ciclo dei sedici riquadri per Palazzo Pisani, conservato oggi alle Gallerie Estensi di Modena, Vittoria Romani accosta il disegno di Michelangelo che rappresenta *La caduta di Fetonte* (Londra, British Museum), usato in maniera evidente dal Tintoretto per elaborare il riquadro con soggetto analogo. Alla stessa maniera viene accostata la *Pala di San Marziale* del Robusti al *Giudizio* di Michelangelo. A questo proposito si è affrontato un altro grande tema dibattuto dalla critica: la presenza o meno di Tintoretto a metà degli anni Quaranta a Roma e quindi la discussione sull’eventualità che il pittore abbia conosciuto in maniera diretta il lavoro di Michelangelo.

L’accostamento famoso tra il *Miracolo dello schiavo* e *La conversione di Saulo* di Michelangelo dei Palazzi Vaticani farebbe propendere verso l’idea di una conoscenza diretta e quindi di un viaggio romano, che Vittoria Romani ha preferito lasciare come quesito sospeso sul quale ragionare. A questo proposito ha ricordato l’importanza capitale di Tiziano, protagonista assoluto della scena veneziana almeno nella prima parte del secolo, il quale nel 1546 era di ritorno a Venezia dopo un soggiorno romano e attraverso la geniale creazione di alcune opere, tra cui

il *San Giovanni Evangelista a Patmos* (National Gallery of Art di Washington), la sua opera più “michelangiolesca”, dimostrò che le novità dei fatti artistici romani non lo avevano lasciato indifferente, affascinando certamente anche il Tintoretto.

D'altra parte, per comprendere l'interpretazione manierista di Tintoretto, Vittoria Romani ha mostrato la *Conversione di san Paolo* del 1544 ca. (National Gallery di Washington) e la *Disputa di Gesù nel tempio* (Museo dell'Opera del Duomo di Milano), databile al 1545-46. Nella prima l'accostamento alla perduta *Battaglia di Cadore* di Tiziano è immediato. Nella seconda gli aspetti tosco-romani si uniscono a invenzioni geniali quali il “digradarsi vertiginoso” (Romani) delle teste dei dottori. L'opera, dopo essere caduta nell'oblio nel XVIII secolo, fu “riscoperta” da Francesco Arcangeli che nel 1954 pubblicò un articolo su “Paragone” che rappresenta l'unica importante acquisizione critica dopo gli studi di Pallucchini.

La conferenza ha suscitato grande interesse, avendo consentito l'approfondimento di alcuni aspetti meno indagati di un pittore che durante gli anni giovanili è stato capace di reinventarsi continuamente, prendendo spunto dai più grandi artisti del momento e mostrando sperimentazioni sempre originali.

Nel confronto tra la *Conversazione Molin* (1540) e il *Miracolo dello schiavo* (1548), portati ad esempio da Vittoria Romani, l'apparente distanza stilistica sembra impressionante, come se ci fosse qualcosa che fa “precipitare” l'artista e i suoi quadri in un mondo che è sempre nuovo ad ogni prova pittorica. Nonostante le opere della giovinezza possano apparire a prima vista disomogenee, mettendo spesso in difficoltà gli storici dell'arte nel riconoscere la mano del

pittore, in realtà, a ben vedere, tale dubbio potrebbe essere fugato dando atto della grande capacità inventiva che caratterizzava Tintoretto negli anni Quaranta.

20 febbraio 2019, Aula Magna, Santa Cristina

"CASSONI. PITTURA PROFANA DEL RINASCIMENTO A VERONA": VERSO LA RISCOPERTA DI UN GENERE DIMENTICATO

Luca Chilò

Andrea De Marchi, professore di Storia dell'arte medievale presso l'Università di Firenze, il 21 febbraio ha presentato, per il ciclo organizzato dalla Fondazione Federico Zeri *Incontri in biblioteca 2019*, il volume *Cassoni. Pittura profana del Rinascimento a Verona* (edito da Officina Libraria, Milano, 2018) di Mattia Vinco. All'incontro hanno partecipato Andrea Bacchi, Daniele Benati, e l'autore del libro.

Produzione di importanza capitale del Rinascimento veronese, i cassoni istoriati - termine che racchiude tutti i mobili dipinti destinati all'ambiente domestico tra la fine del XIV e il XVI secolo - persero nei secoli importanza fino a diventare un genere quasi dimenticato, fatto attribuibile innanzitutto alla loro assenza, insieme a quella dei principali artisti del genere, dalle *Vite* di Giorgio Vasari; l'aretino, infatti, servendosi dell'inquisitore fra' Marco de' Medici come fonte per la città di Verona, ebbe scarso accesso alla pittura profana, vista di cattivo occhio dalla Chiesa della

seconda metà Cinquecento, e alla quale appartenevano la maggior parte dei soggetti dei cassoni.

Adare visibilità a questa produzione, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, hanno contribuito storici dell'arte come Bernard Berenson, che inserì questi capolavori nella famose "liste" (una sorta di atlante sistematico della pittura italiana del Rinascimento), Wilhelm von Bode, con *Die italienischen Hausmöbel der Renaissance* e, soprattutto, Paul Schubring, che nel 1915 pubblicò *Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*. Nonostante i sopraccitati contributi dedicati specificatamente a questo genere di pittura, oltre che per gli spunti volti a una riflessione di ampio respiro sulla scuola veronese, quali *Studien zur Geschichte der Malerei in Verona* di Rudolf Wittkower e la recente mostra del 2006 *Mantegna e le arti a Verona: 1450-1500*, il Rinascimento di quell'area geografica era stato affrontato solo sporadicamente dal dibattito storiografico novecentesco; un "oblio" testimoniato anche dalla mancanza di monografie su importanti pittori impegnati in questo genere di opere, quali Francesco Benaglio, Michele da Verona e i Morone.

A raccogliere la sfida di un approfondimento su questi temi è stato il giovane storico dell'arte Mattia Vinco che, con il suo volume, ha riaperto la strada a uno studio organico di questo periodo. Egli ha tentato di "ricomporre l'infranto" - per citare le parole di Andrea De Marchi, mutate da Walter Benjamin - di un universo ormai dimenticato, smembrato e disperso, tramite un corpus di ben 159 opere assegnate a diciotto artisti - tredici personalità già note alla storiografia e cinque a cui è stato dato un nome arbitrario dall'autore - per ognuno dei quali viene fornito

un medaglione biografico. L'analisi dei singoli personaggi e delle loro botteghe, oltre a definire aspetti iconografico-formali particolari, ha permesso anche di smentire attribuzioni errate e luoghi comuni formati nel corso degli anni, come nel caso della *Giustizia di Traiano* della collezione Hearst, del Maestro degli Arma Christi di San Lorenzo che Salvatore Settis aveva ricondotto all'ambiente ferrarese, mentre viene qui attribuita al veronese Maestro degli Arma Christi.

Come sottolineato da De Marchi, la complessa lettura di queste opere non poteva sottrarsi dal confronto con il clima politico veronese: il retaggio tardogotico che permea molti dei cassoni istoriati presi in esame, infatti, è ascrivibile alla marginale importanza e autonomia della città dopo la "dedizione di Verona a Venezia" (1404), che sancì l'assoggettamento dei veronesi alla Serenissima, causando, per contrappasso, almeno nell'ambiente erudito e artistico, la volontà di attingere all'apogeo cortese e cavalleresco del periodo scaligero, alla forte tradizione tardomedievale e alle origine romane della città, che - come ricordato da De Marchi - Venezia non poteva vantare.

La ricerca ha permesso di distinguere principalmente tre tipi di casse: il *coffinum pictum* (cofano dipinto), la *capsa* (cassa) o il *capsonus* (cassone) - per oggetti di uso comune - e il *scrineum de nogaria* (scrigno di noce), destinato a contenere oggetti preziosi; l'approfondimento ha escluso le spalliere, i *Cornicebilder* (dipinti per camerino) e gli *Einsatzbilder*, ovvero gli inserti pittorici non provenienti da cofani nuziali. Generalmente, il "mobile nuziale", si presenta con la "faccia" principale tripartita dallo stemma familiare (dello sposo) al centro e lateralmente da due tavole dipinte; quasi assente è invece la soluzione che



Francesco Morone, *Sansone e Dalila*, 1500-10,
Museo Poldi Pezzoli, Milano

adotta un'unica fascia istoriata.

Tranne in rari casi, dove queste opere si sono conservate intatte, la lettura è inficiata dall'assenza del mobile, in quanto, a partire dal Seicento, i cassoni, perdendo il loro valore d'uso, vennero smembrati per salvare l'unica parte di valore, i *fragmenta picta*. Essi, separati dalla cassa e dall'ornato rilevato - in pastiglia o ligneo - erano incorniciati e venduti come "quadretti" autonomi (aspetto che a volte li rende difficilmente rintracciabili). In quasi tutti le opere di questo genere l'"apparato" ornamentale era infatti strettamente collegato all'iconografia del dipinto, andando il più delle volte a completare il soggetto trattato, come si può notare nel caso del *Cofano con episodi del mito di Atalanta e Ippomene del Maestro del Fetonte* in collezione Correr. Per chiudere questa parentesi sull'ornato è doveroso sottolineare come taluni motivi decorativi ricorrenti nella produzione veronese fossero stati introdotti da Liberale al suo ritorno da Siena, seguendo uno stile probabilmente

assimilato da Francesco di Giorgio e Antonio Federighi.

Mattia Vinco, nel corso della sua lunga ricerca, ha individuato un dettaglio “tecnico” importantissimo, un intaglio a “L” che, posto sempre nella stessa posizione rispetto la fronte - serviva per inserire i pannelli di un repositorio segreto - rende facilmente riconoscibile, in assenza del mobile, la posizione della parte dipinta rispetto allo stemma familiare.

Dal libro emerge un altro aspetto fondamentale della produzione veronese: l'eterogeneità iconografica. Sono rappresentate, infatti, moltissime scene tratte dalla mitologia greco-romana, soprattutto per il loro valore di exempla morali e civili; eventi dal sapore esotico, ispirati al libro di Valerio Massimo *Factorum et dictorum memorabilium libri*; episodi biblici, anche se in numero esiguo dato che questo tipo di pittura si distingueva per i temi profani o scene tratte dalle narrazioni petrarchesche dei *Trionfi*. Caratteristica comune è il loro essere rappresentate come “favole coloratissime”.

I pittori del genere vennero in gran parte influenzati da Andrea Mantegna, come dimostrano i chiari riferimenti nell'opera di Francesco Benaglio e di Filippo da Verona. Sempre per via mantegnesca deve essere penetrato nella cultura veronese il carattere peculiare del rimando all'antico. Tipico della cifra stilistica di Mantegna, esso si ritrova in una consistente parte dei cassoni dipinti presi in esame, come per accentuare la volontà della città di rifarsi alle sue antiche origini, mostrando il dissenso verso l'assoggettamento a Venezia. A contrastare la forte “antichizzazione” delle scene - come denota De Marchi - veniva incontro l'esuberanza della decorazione, che metteva in luce le contraddizioni tra “vecchio” e “nuovo”

all'interno dell'ambiente veronese. A questo proposito egli ha proposto un paragone assolutamente nuovo con un'opera quasi estranea alla storiografia ma che sta alla base del Rinascimento a Verona, la *Madonna con Bambino* del Fogg Art Museum di Cambridge (attribuita ad Antonio da Negroponte). La tavola presenta un'impostazione tardogotica che si stempera in alcuni particolari che manifestano i sintomi per un nuovo gusto, più dolce e naturale, come nel volto della Madonna e nel vaso con i gigli, prodromo dell'arte di Francesco Benaglio.

Conclusosi il brillante intervento di Andrea De Marchi, a prendere la parola è stato l'autore, Mattia Vinco, con una riflessione sull'importanza ricoperta dalla fototeca della Fondazione Zeri all'interno della sue ricerche. Federico Zeri, attento studioso delle "periferie" artistiche, anche se in vita pubblicò un solo articolo sulla scuola pittorica veronese, riguardante il *Ratto di Elena* (di Zenone Veronese), all'epoca proprietà del Metropolitan Museum of Art di New York e oggi in collezione privata a Verona, durante la sua vita si occupò comunque di diverse opere di quell'area. Infatti, nel consultare il materiale fotografico dello studioso, Vinco ha potuto rintracciare alcune sue preziose annotazioni - indispensabili per orientarsi in "quella selva anonima" - come quelle riguardanti Michele da Verona. A lui giustamente Zeri attribuì due dei dieci pannelli delle *Metamorfosi* di Ovidio (precisamente quelli di *Giunone e Callisto* e *Le Eliadi e il cigno trasformati in alberi davanti alla tomba di Fetonte*) del Kunsthistorischen Museum di Vienna, opera di importanza capitale di tutto il Rinascimento italiano.

La presentazione del volume ha offerto molteplici spunti di riflessione e ha portato alla conoscenza del pubblico

e soprattutto dei tanti studenti di Arti Visive presenti all'incontro temi poco noti, ma di importanza capitale per comprendere a pieno il panorama artistico della Penisola, il che rende queste occasioni di approfondimento culturale davvero preziose.

21 febbraio 2019, Fondazione Zeri

TRA SCIENZA, STORIA E TECNOLOGIA: LAVORARE AL MUSEO DEL PATRIMONIO INDUSTRIALE

Dessislava Iordanova

Il primo di marzo in Aula Magna, nel Complesso di Santa Cristina, si è svolto l'incontro organizzato da Sandra Costa per il ciclo "I mestieri dell'arte", che ha offerto una stimolante occasione per potersi avvicinare alle professioni di mediazione e comunicazione all'interno del mondo dei musei, soprattutto di quella "categoria" che meno viene presa in considerazione dal pubblico perché appare una realtà lontana dall'immagine canonica che si ha di queste istituzioni.

Parlo dei musei di storia della scienza e già l'ultima parola potrebbe suscitare perplessità, in quanto a tutt'oggi il tipo di istituzione museale universalmente riconosciuto come "il solo e unico vero museo" è quello d'arte. Forse proprio per un atteggiamento stereotipato che persiste si rendono necessari incontri come questo, rivelatosi più che stimolante grazie alla partecipazione di Annalisa Bugini e Alessio Zoeddu.

Entrambi lavorano al Museo del Patrimonio Industriale di Bologna e questo li accomuna, anche se il loro background di formazione è totalmente diverso, quasi agli antipodi. Annalisa Bugini è laureata in fisica e specializzata in didattica e storia della fisica, mentre Alessio Zoeddu è laureato al DAMS e specializzato in storia dell'arte moderna a Bologna. Due realtà di studio che possono diventare complementari, ognuna con la capacità di colmare le lacune e “i punti deboli” dell'altra, e soprattutto entrambe unite verso un obiettivo comune: la valorizzazione del patrimonio del museo, in questo caso ottenuta attraverso il “far parlare le macchine”.

Il loro intervento non è stato solo il racconto della storia del museo (nascita, sviluppo e crescita), ma si è focalizzato specialmente nel cercare di dare una personale testimonianza riguardo alle questioni pratiche quotidianamente affrontate: la modalità di gestione delle relazioni interne e anche quelle con gli stakeholders esterni, come e perché vengono scelte alcune macchine piuttosto che altre per entrare a far parte del patrimonio museale, quale specifico approccio comunicativo viene preferito per i diversi pubblici (bambini delle elementari, ragazzi delle medie, adolescenti delle superiori e anche persone della terza età) e quali difficoltà si presentano proprio per l'eterogeneità dell'utenza.

Hanno anche raccontato delle sfide e delle difficoltà più pratiche, come il doversi confrontare con budget limitati, il che per la didattica implica la necessità di dover sfoderare una creatività ed elasticità mentale che possa sopperire alle limitatezze materiali. Questa abilità è distribuita sulle spalle di un team interdisciplinare con laureati in materie che spaziano dalla chimica alle scienze naturali, dalla storia



Museo del Patrimonio Industriale, Bologna

all'astronomia.

Nel corso dell'incontro e nonostante i diversi temi trattati, non c'è stato un solo momento in cui Annalisa Bugini e Alessio Zoeddu non abbiano manifestato il loro entusiasmo e la loro passione per quello che stanno facendo all'interno del museo. Una dedizione che va oltre il semplice obbligo professionale al lavoro quotidiano, per diventare un indubbio segnale della loro passione e del loro rispetto per il Museo del Patrimonio Industriale, proprio perché hanno la possibilità - e la volontà - di viverlo ogni giorno.

E forse è questa la chiave giusta per poter aprire la porta del museo (forse di tutti?) ed entrare in un mondo non più statico, nozionistico e "polveroso", ma sempre più dinamico e in dialogo con il territorio culturale che lo circonda. Visitarlo tante volte quanto è possibile, sperimentando il confronto con tutte le sue svariate sfaccettature, dalla famosa Lamborghini all'automazione meccanica per le bustine del tè che tutti abbiamo usato almeno una volta, ma soprattutto apprezzare le tante storie che sa raccontare sulla creatività degli uomini che vivono un luogo.

Ancora una volta questo tipo di incontri con professionisti

impegnati in ambito storico artistico ha portato in evidenza alcuni elementi ricorrenti: l'impegno e la passione come radici imprescindibili di ogni attività e la necessità di saper uscire dai confini definiti dal percorso di studi prescelto per confrontarsi con problematiche eterogenee, ma tutte concorrenti alla formazione di un profilo professionale completo.

1 marzo 2019, Aula Magna, Santa Cristina

MAURO CARBONE – DEI MODI D'ESISTENZA DELL'ARCHI-SCHERMO. IL CORPO E ALTRI TEMPLA DELLA VISIONE

Annalaura Puggioni

Per la rassegna “I Mercoledì dell’Arte” Lucia Corrain ha invitato Mauro Carbone, professore ordinario di Filosofia presso l’Université Jean Moulin Lyon 3, membro senior dell’Institut Universitaire de France dal 2012, uno tra i più importanti specialisti della filosofia di Merleau-Ponty. Nel 1999 ha fondato la rivista *Chiasmi International* - pubblicazione trilingue intorno al pensiero di Merleau-Ponty - e dal 2002 dirige la collana italo-francese *L'occhio e lo spirito* per le edizioni Mimesis. Attualmente le sue ricerche sono concentrate sui rapporti tra l’esperienza visuale e la filosofia.

La conferenza dal titolo ‘Dei modi d’esistenza dell’archi-schermo. Il corpo e altri templa della visione’, ha introdotto argomenti che si intersecano nella riflessione sulla “filosofia-schermi”. Considerando che la nostra esperienza degli schermi ha attraversato e non cessa di registrare mutazioni profonde, capaci di influenzare, modificandole a loro volta, le nostre maniere di percepire, desiderare, conoscere, pensare, Carbone è dell’idea che “sarebbe opportuno elaborare un’antropologia delle esperienze schermiche, in

grado di spiegare quanto la cultura umana sia attraversata dai rapporti con quelle particolari superfici: operazione necessaria per capire come gli schermi ci influenzano nell'esperienza del mondo.”

A partire dall'inizio del xv secolo l'uomo ha concepito la visione sulla base della finestra, come precisa L.B. Alberti, finestra che ha offerto la precomprensione della nostra esperienza schermica. Cosa si intende per schermo? Non certo solo quello del cinema, dei computer o del telefono, ma anche la parete della grotta dell'uomo preistorico e la tela di un quadro. Con schermo Carbone intende una superficie che si investe di una pluralità di statuti in quanto presentatrice di immagini. “Schermo” per la filosofia tradizionale era una superficie che impediva di vedere attraverso di essa ma è divenuto, per opacità, qualcosa che mostra e consente di vedere il manifestarsi del mondo.

In Francia, quando si parla di schermo, il riferimento immediato va a Deleuze il quale crede che “il cervello sia lo schermo”. Rovesciando questa affermazione Carbone propone di considerare il corpo come la prima manifestazione di schermo in relazione al fatto che il corpo è stato il primo produttore d'ombra. A confermare questa ipotesi sono due testi della cultura occidentale: la *Naturalis Historia* (77-78 d.c) di Plinio il Vecchio, dove si narra il mito dell'origine della pittura a partire dall'ombra e *La Repubblica* (390 e il 360 a.C.) di Platone, dove è raccontato il mito della caverna e dove si ricorda che le ombre costituiscono una proto-immagine. Si individuano qui due schermi per fare un'ombra: un corpo, che si pone come schermo negativo, la fonte luminosa, e la superficie che funziona come schermo positivo che manifesta l'ombra. Trova in questa centralità dell'ombra il divenire protesi del



New York, Times Square

corpo: l'uomo ha cercato di produrre artefatti in grado di generare altre ombre che non provenissero dal suo corpo. Lo schermo è dunque una protesi, un'oggetto tecnico che l'uomo ha usato come estensione e prolungamento della propria corporeità. Queste mutazioni, simili alle variazioni di un tema musicale, attraversano la storia della "mostrazione" e dell'occultamento.

Risalendo all'etimologia greca della parola ombra, σκιά (skià), si constata che essa ha la stessa radice della parola σκηνή (skēnē), scena teatrale; mentre alla parola "schēnos", il termine con cui si designa la tenda, si attribuisce il significato di "corpo come tempio dell'anima", per dirla con Ippocrate. La tradizione sacerdotale di attribuire a uno spazio una sacralità, si determinava tirando una tenda che separava quanti avevano il diritto di accedere alla zona sacra da quelli che non potevano farlo. In questo caso impedire lo sguardo, o l'accesso, sovra significa il visibile poiché è proibito vedere cosa è nascosto. Il velo albertiano è, al contrario, l'esempio positivo, giacché consente allo

sguardo di passare attraverso di esso.

Mauro Carbone si è soffermato sulle ricerche dello storico Michel Lorblanchet riguardanti l'arte rupestre che hanno permesso di capire come l'uomo usasse la sua stessa mano come schermo per "inquadrare" e proteggere quella porzione di muro che non doveva essere intaccata dal colore. Quella mano, con il progredire delle abilità e della tecnologia, è stata sostituita dalla pelle lavorata degli animali perché più consona al compito. La "mano-schermo" si stacca dal corpo, si esteriorizza, diviene l'oggetto tecnico che può essere considerato un "antesignano" del velo. Carbone ha suggerito di interpretare la radice della parola pelle (dal lat. *pellis*) come velo, dal momento che "pel" è anche la sua radice (dal greco *πέπλος*, *peplos*). Un filo rosso parrebbe legare insieme corpo-pelle-velo.

Il relatore ha riflettuto sulla seconda parte del titolo: "gli altri templa della visione". Il termine latino *templum* - corrispondente di *τέμενος*, dal verbo greco *τέμνω* (tagliare) - era usato dagli aruspici romani per descrivere il quadrato o il rettangolo che disegnato nel cielo, consentiva loro di selezionarne una porzione per leggere e interpretare il movimento delle aquile. I templa sono quei luoghi in cui quello che vediamo acquista un significato particolare: una cosa simile accade a noi con gli schermi di cui disponiamo oggi. Inoltre, il gesto di "inquadrare il cielo" degli aruspici non è tanto diverso da quello di Alberti che incornicia il mondo tramite il suo velo.

Carbone ha ricordato che in *Visibile e invisibile* Merleau-Ponty chiama in causa una volta lo schermo e una volta il velo quando parla delle idee sensibili di Proust le quali "non potrebbero essere viste senza veli" dal momento che "non c'è visione senza schermo". Sono fondamentali alcune

considerazioni sulle differenze nel rapporto tra superficie e fonte luminosa e nel rapporto con l'osservatore: il velo è parzialmente opaco e si interpone tra chi osserva e l'oggetto osservato, dunque la fonte luminosa può essere dalla parte opposta; invece lo schermo è completamente opaco e la fonte luminosa sta alle spalle di chi osserva. Ne consegue - secondo Carbone - che quando ci troviamo di fronte allo schermo non si parla più, come credeva la filosofia, dell'aldilà delle cose sensibili, della metafisica.

Una delle rivisitazioni più contemporanee del corpo come proto-schermo è la proiezione sul corpo dello stesso regista delle immagini de 'Il Vangelo secondo Matteo' di Pier Paolo Pasolini che Fabio Mauri realizza nel 1975. "La cinematografia usufruisce contemporaneamente dello schermo negativo e positivo, ovvero della pellicola e dello schermo in sala, ma la storia dello schermo ha subito una battuta d'arresto quando la pellicola è stata sostituita dal digitale e ha inaugurato una nuova propensione dell'esternalizzazione, non della corporeità ma della memoria che i computer, nostri delegati, sono deputati ad accogliere e conservare".

Al contrario di Merleau-Ponty - il quale afferma che l'immagine è una copia del reale - Carbone sostiene che lo schermo cinematografico, presentandoci un evento nel momento in cui accade, permette di "entrare" in esso coinvolgendoci sensorialmente. A questo proposito è necessario citare la televisione come lo schermo più tradizionale che ha reso l'intero mondo una platea di testimoni oculari soprattutto con gli eventi dell'undici settembre. Propria dello schermo è la peculiarità interattiva, e patemica, che condiziona il nostro rapporto con le immagini. Come le immagini "hanno una vita" lo

stesso vale anche per gli schermi. Nel loro essere divenuti mobili, tattili, interattivi e immersivi, hanno cambiato il nostro rapporto con le immagini e hanno mutato la nostra concezione dell'immaginare, del pensare e del conoscere. Ciò significa che ci sono mutamenti ontologici che passano attraverso la storia e si sedimentano a livello estetico-sensibile.

“La tendenza verso la quale ci stiamo avviando è quella della virtualità che ci consentirà di vedere immagini a una distanza adeguata: la Virtual Retinal Display è una tecnologia che consente di proiettare le immagini direttamente sulla retina e di visualizzarle fluttuanti nello spazio davanti a sé”. Questo rapporto privilegiato con gli schermi ha portato Carbone a chiedersi se si possa parlare ancora di noi in termini di “individui”. “Siamo davvero indivisibili come il termine individuo suggerisce, oppure l'introduzione degli schermi non fa pensare alla pluralità, a una novità ontologica, tale per cui diveniamo “dividuo”?

La discussione che ne è seguita ha visto numerose domande rivolte al relatore, ed è stata la prova dell'interesse del pubblico per il tema degli schermi. Tra gli interventi, alcuni hanno portato a incrementare il numero degli esempi di schermo: si è citato il dagherrotipo quale schermo positivo e negativo al contempo; i pixel come una “traduzione più aggiornata” della quadrettatura albertiana, passata metaforicamente attraverso la tecnica del pointillisme.

6 marzo 2019, Aula Magna, Santa Cristina

GIOTTO, O LA BELLEZZA NELLO SPAZIO

Mattia Giacomel

Nell'Aula Magna del Dipartimento delle Arti il 13 marzo ha avuto luogo il settimo degli incontri previsti per la rassegna "I mercoledì di Santa Cristina", condotto da Pier Paolo Tamburelli, architetto e cofondatore dello Studio di Architettura Baukuh, e coordinato da Anna Rosellini. Tamburelli ha esposto il suo saggio, *Giotto, or Beauty in Space*, dopo avere illustrato i precedenti progetti di ricerca dedicati a Bramante e alla Casa Della Memoria.

Anna Rosellini ha introdotto Pier Paolo Tamburelli e il suo studio di architettura spiegando come i suoi membri abbiano rivolto il loro interesse verso l'unitarietà tra progetto, storia e aspetti teorici, così da individuare nuovi principi per operare nella contemporaneità. A questo proposito un'opera esemplare è la Casa Della Memoria a Milano, costruita tra il 2013 ed il 2015, pensata come un'architettura in dialogo con la memoria collettiva dei cittadini e della città stessa, mentre i materiali che ne rivestono la facciata richiamano la tradizione lombarda. Paraste e architravi formano dei riquadri in cui sono collocate delle immagini realizzate con l'uso di mattoni di

sei colori diversi, ottenendo otto scene storiche nel registro superiore e undici ritratti in quello inferiore.

Pier Paolo Tamburelli ha poi presentato il suo progetto di ricerca su Bramante. Sabba da Castiglione ci riporta che Bramante fu allievo di Andrea Mantegna, e che nella bottega dello Squarcione si confrontò con il tentativo di declinare l'arte astratta di Piero della Francesca verso un interesse più concreto per la contemporaneità dei fenomeni cittadini.

Nella Pinacoteca di Brera è presente un affresco di Bramante che rappresenta Eraclito e Democrito, dietro ai quali si celerebbero Leonardo (Eraclito piangente) e Bramante stesso (Democrito ridente). Si ipotizza che la figura di Bramante sia un autoritratto e, se dovesse essere così, è da ammettere una sua evidente attitudine all'autoironia.

Dopo queste tematiche, Pier Paolo Tamburelli ha introdotto i suoi studi sugli affreschi di Giotto nella Basilica Superiore di Assisi e nella Cappella degli Scrovegni a Padova.

Ponendo l'accento sulla controversia ancora oggi viva tra chi gli attribuisce gli affreschi che raccontano le *Storie di san Francesco ad Assisi*, e chi non li ritiene di sua mano, è certo da ricordare che c'è unanimità nel riconoscere che il cambiamento nel linguaggio pittorico si ha successivamente a tale ciclo; dunque, dire che Giotto non ne è l'autore è come negare che sia il padre di uno dei più profondi rinnovamenti del linguaggio artistico moderno. Tamburelli ritiene che lui ed il Maestro di Isacco, nome cui sono attribuiti altri lavori presso il cantiere, siano da identificare con due pittori diversi: quest'ultimo sarebbe più sensibile, mentre il primo più incline ad uno stile rozzo e avrebbe visto nel Maestro di Isacco una 'possibilità' dalla quale partire per sviluppare le



Giotto, *Cacciata di Gioacchino*,
1303-1305, *Cappella Scrovegni, Padova*

novità nella pittura.

Le Storie di san Francesco sono state dipinte nella seconda metà del Duecento, temporalmente non lontane dalle vere e proprie vicende di cui narrano, poiché Francesco è morto nel 1226: Giotto avrebbe quindi dipinto una

realtà a lui molto vicina. Si trovò ad affrescare scene nelle quali raffigurò la sfera divina - dato che i miracoli legati al poverello di Assisi trascendono le leggi mondane - facendola percepire dietro la rappresentazione di ambientazioni quotidiane, come ne la scena de *l'Omaggio dell'uomo semplice* nella quale già ai contemporanei era possibile riconoscere la piazza di Assisi tra il Palazzo comunale e il tempio di Minerva e nella gestualità umana.

Giotto riteneva fondamentale il ruolo dell'architettura quale strumento funzionale allo svolgersi e alla narrazione delle Storie, sia ad Assisi che a Padova: poiché ogni scena presenta un episodio diverso, anche l'architettura deve essere in grado di ospitare figure, gesti e contesti differenti. Tamburelli ha fatto l'esempio del Tempio di Gerusalemme in due scene della Cappella degli Scrovegni: la *Cacciata di Gioacchino dal Tempio* e la *Presentazione della Vergine*. Nella prima il Tempio diviene una sorta di recinto, mentre nella seconda una scalinata. O per meglio dire, il Tempio è sempre lo stesso ma i punti di vista diversi con cui viene rappresentato ne modificano apparentemente la

struttura. Tra i muri e le figure di Giotto, di norma, non vi è proporzionalità, perché l'architettura è concepita come una macchina che le sforza e le costringe dentro degli spazi guidandone i gesti. Nella *Cacciata di Gioacchino dal Tempio* i due personaggi posti all'interno dell'edificio sono compressi in un piccolo spazio dentro al quale devono vivere e deve svolgersi il gesto della benedizione, che quasi sembra soffocato per la poca libertà di movimento che il braccio e la mano del sacerdote hanno a disposizione.

Giotto, or beauty in space, il titolo della conferenza, credo abbia voluto sottolineare il dono che questo pittore aveva nel far vivere - nei luoghi da lui creati - figure, edifici e natura bellissimi; i suoi personaggi, a differenza di quelli degli artisti precedenti, sono concreti, vivono in uno spazio che si può percorrere, dialogano fra di loro e gesticolano proprio come se fossero mossi da affetti e sensazioni; le sue architetture, inoltre, sono basate su di una prospettiva corretta, seppur intuitiva. Giotto ha dipinto la bellezza nello spazio, uno spazio nuovo perché tangibile, transitabile e dotato di profondità.

L'incontro è stato molto interessante, in quanto ha introdotto il pubblico ad una visione e ad una analisi di tipo nuovo, non tanto diretta ad approfondire gli aspetti stilistici - già a lungo indagati dalla critica - quanto piuttosto a mettere in luce il valore espressivo che gli ambienti architettonici hanno per la pittura di Giotto, divenendo essi stessi soggetti protagonisti insieme alla natura e agli uomini.

13 marzo 2019, Aula Magna, Santa Cristina

L'ESPERIMENTO DEL MONDO E LA MEMORIA FUTURA DELL'ARTE. IN DIALOGO CON PAOLO FABBRI

*Mirco Vannoni*¹

Il 14 marzo, per 'I Mercoledì di Santa Cristina', si è tenuta la conferenza coordinata da Lucia Corrain dal titolo *Fabio Mauri e l'esperimento del mondo*, che ha permesso di riflettere sull'efficacia della disciplina semiotica nel dialogo tra la filosofia e la teoria delle arti. Oggetto dell'incontro il libro *L'esperimento del mondo. Mistica e filosofia nell'arte* di Fabio Mauri (Bollati Boringhieri 2018) di Giacomo Marramao, professore emerito dell'Università Roma Tre. Dopo un'introduzione sul lavoro artistico di Fabio Mauri, Lucia Corrain ha lasciato la parola a Paolo Fabbri, professore alla LUISS di Roma, una delle voci più autorevoli della semiotica contemporanea.

Fabio Mauri è uno degli esponenti dell'avanguardia italiana del secondo Dopoguerra. Fino al 1957 è vissuto tra Bologna e Milano, poi si è trasferito a Roma. Risale agli anni del periodo bolognese la sua amicizia con Pier Paolo Pasolini, allora tra i giovani intellettuali che orbitavano intorno al liceo Galvani. Proprio la relazione

¹ CollegArti ospita il contributo di Mirco Vannoni, studente del Corso di Laurea Magistrale in Semiotica

creativa con quest'ultimo ha dato vita nel 1942 alla rivista letteraria «Il setaccio» e, più avanti, alla performance del 1975 *Intellettuale. Il Vangelo secondo Matteo di/su Pier Paolo Pasolini* in occasione dell'inaugurazione della nuova Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna. Mauri ha assunto il cinema come campo di relazione con l'arte ponendo l'attenzione dell'osservatore, come Lucia Corrain ha messo in luce, sul fatto che la 'pelle' del regista diventi il luogo di proiezione della sua opera che così agisce come uno schermo di rappresentazione del proprio film. A questo si è collegato Paolo Fabbri evidenziando come il rapporto tra l'autore, il proprio lavoro e la riproduzione sul suo corpo dello stesso sia il prototipo di un'operazione che oggi definiremmo concettuale.

Paolo Fabbri ha aperto l'incontro partendo dalla retrospettiva *Arte per Legittima Difesa* di Fabio Mauri, ospitata alla Galleria D'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo (2017), spiegando che il linguaggio, per Mauri, è guerra. Questa singolarità - afferma Fabbri - è riconoscibile anche nei suoi scritti in cui emerge un conflitto, di tipo argomentativo, tra una sintassi e una struttura grammaticale proprie dell'italiano e la serie delle frasi nella loro totalità. Quella di Mauri risulta essere quindi una scrittura d'artista in cui si susseguono testo e immagini che lasciano l'impressione di aver inteso i singoli enunciati ma, al contempo, gettano un'ombra di incompienza sul portato di senso generale del periodo.

Nei lavori di Mauri, autodefinitosi sperimentatore di atti linguistici espressi con tecniche diverse, emerge chiaramente il problema di una memoria legata alla storia europea del XX secolo. Fabbri ha portato ad esempio il ruolo ricoperto dalla visita di Hitler in Italia e la potenza



Fabio Mauri, *Il muro occidentale o del pianto*,
45° Biennale, Venezia, 1993

dell'estetica del nazionalsocialismo che, raffrontate con la speculare dimensione dell'orrore dei campi di concentramento, hanno condotto alla realizzazione di performance come *Che cos'è il fascismo* (1971) e *Ebrea* (1971). A questo proposito si è messo in evidenza come sia proprio l'idea del corpo completamente marcato dalla guerra a essere uno dei temi fondamentali dell'esperienza artistica di Mauri.

In relazione a queste tematiche, l'attraversamento di una fase di intenso misticismo ha spinto Mauri a riconoscere nell'arte un linguaggio che potesse dare una disposizione - Paolo Fabbri qui fa riferimento al concetto di *dispositio* retorica - al disordine causato dalla guerra. L'arte, in stretto rapporto con la memoria, diventa così l'unico modo per mettere ordine alle figure mostruose scaturite dall'incontro dell'artista con la follia del conflitto. Fabbri in merito a

questo pone l'accento su una diversa possibilità di guardare all'opera di Mauri e alla peculiarità del suo linguaggio artistico; in riferimento alla collezione di fotografie di guerra da lui accumulate, afferma:

Mentre Mauri organizzava il suo proprio dispositivo, io cercavo di capire in che misura lui aveva intuito che c'è, nel linguaggio, non solo una dimensione dichiarativa (“ecco il mondo come è”), non solo una versione banalmente referenziale: il linguaggio dice delle cose, parla delle persone, mette in comunicazione. Il linguaggio può essere un luogo non solo di affermazione: esclamativa, iperbolica, violenta, aggressiva; ma altresì un luogo dove la gente combatte. Il linguaggio è anche un luogo non solo di contratto comunicativo e di conflitto, come ci racconta la nostra società – orientata verso la pubblicità –, ma anche un modo fondamentale in cui viene organizzata la propaganda. In questo caso era Goebbels a cui Mauri pensava: la propaganda fascista fu grande perché si è inventata tutta una serie di strategie che sono ancora oggi attive.

Questa era la mia idea: che Mauri, tutto sommato, mostrava come nella guerra ci fosse una serie di regole di reciprocità per cui persino i nemici finiscono per somigliarsi [...]. Cosa succede durante il conflitto? Nell'obbligo inesorabile di dire: “ma l'altro adesso cosa vuol fare?”, “lui cosa pensa che io voglia fare?” e “lui cosa pensa che io pensi che lui pensi?”, emerge l'idea di un delirio di pensiero distruttivo che tanto aveva affascinato Mauri, da farlo diventare matto.

Parallelamente Mauri riflette sull'ambiguità della Germania nazista in relazione con il più ampio contesto europeo. Espressione di questo interesse, ricorda Fabbri, è la performance *Che cosa è la filosofia. Heidegger e la questione*

tedesca. Concerto da tavolo a cui Giacomo Marramao ha preso parte, per quattro volte, interpretando il ruolo del filosofo Heidegger. Mauri, in questa performance - servendosi della figura di Heidegger - mette in luce come la Germania degli anni '30 e '40 possa essere riconoscibile sia come espressione delle più alte tradizioni filosofiche che come macchina autarchica basata su forme di potere e controllo, proprie del nazismo.

Fabrizio Fabbri a questo punto sposta l'attenzione sul lavoro che Marramao, da filosofo, ha svolto nel suo libro oggetto dell'incontro. In particolar modo si concentra sulla messa in relazione delle tematiche affrontate da Mauri - la guerra, la Shoah, l'ebraismo - con l'opera di Anselm Kiefer, come ad esempio *Eisen-Steig* del 1986. L'accostamento tra due stili così diversi è il risultato di un lavoro proprio della filosofia dell'arte.

Per meglio comprendere il lavoro di Marramao Fabbri ha fatto ricorso a un paragone: “come per il caso del vero artista, anche per la filosofia, oggetto di studio sono i concetti”. Lavoro del filosofo è quello di indagare la dimensione implicita dell'arte così da poterla ripensare. Su queste premesse la semiotica, con il suo contributo, permette di far chiarezza nel dialogo tra la filosofia dell'arte e l'attività propria della storia e della teoria delle arti.

Con rigore, Fabbri ricorda come dalla fine dell'800 si è avuta una differenziazione tra concetti e segni. La semiotica, nel suo esercizio, si pone in totale opposizione a questa idea. L'esistenza dei concetti, come contenuto strutturato, necessita della presenza di una forma che li esprima e Fabbri sostiene che nel caso di Marramao questa sia il saggio.

Nel suo libro *L'esperimento del mondo. Mistica e filosofia nell'arte di Fabio Mauri*, infatti, l'autore mette a sistema la capacità di "scavare le radici dell'identità tedesca" di Kiefer e l'analogo "scavo operato da Fabio Mauri sulla tragedia della cultura situata al centro del Novecento". A partire da queste considerazioni, Fabbri invita a prestare attenzione alla condizione, necessariamente strutturale, per cui la potenza del messaggio dell'opera d'arte trova il suo fondamento non tanto nella forza espressiva dell'opera in sé quanto nel rapporto che questa intesse con le altre opere d'arte. Ecco che viene così esplicitato il meccanismo che ha portato al confronto fra questi due artisti, legati tra loro da una tematica filosofica di base: è possibile l'arte dopo Auschwitz?

Fabbri ha continuato la propria riflessione portando l'attenzione su un'altra opera di Mauri, *Muro d'Europa* (1979), in cui è possibile rintracciare linee di continuità con il pensiero del semiotico estone Yuriy M. Lotman. Così come nella scrittura tutto conta, compresa la punteggiatura, lo stesso procedimento vale anche per l'arte. L'opera, in cui sono presenti un muro e una barca, è proiettabile nell'oggi e trova i suoi agganci in tutta una serie di problematiche culturali contemporanee che certo Mauri non avrebbe potuto immaginare al momento della realizzazione. Fabbri, facendo riferimento a Lotman, evidenzia come questo sia "la dimostrazione che l'arte contiene abbastanza complessità da avere una memoria futura". La memoria di un testo poetico è una memoria a venire. "Spesso interessati a comprendere da dove l'arte provenga non ci soffermiamo a prendere in analisi dove l'arte sia diretta". Tali visioni non sono incompatibili, anzi: *Muro d'Europa* è la prova del continuo scambio tra una ricostruzione filologica e la specificità della disciplina semiotica.

In ultima istanza Fabbri si è interrogato sulla convinzione di Mauri per cui l'arte debba andare al di là dei suoi stessi limiti e, utilizzando la distinzione stato/processo cara al linguaggio semiotico, ha messo in luce come vi sia una sottile differenza nel considerare l'arte in rapporto ai limiti oppure alle convenzioni. I primi, visti come stati, risulterebbero violabili; le seconde, come processi, sarebbero modificabili dalle azioni, in modo da potersi adattare alle occorrenze. Si chiede quindi: "l'arte trasgredisce i limiti o sposta le convenzioni?"

Lucia Corrain ha ripreso la parola evidenziando un aspetto interessante analizzato da Fabbri: l'idea della memoria futura dell'arte. A questo proposito è intervenuto Francesco Marsciani: "Una struttura come l'arte non è necessariamente argomentativa. Per questo può contenere temporalità diverse e il passato si può riverberare sul futuro e viceversa. L'arte non segue una modalità della conseguenza tipica del ragionamento predicativo". Per concludere, Paolo Fabbri ha aggiunto che "L'arte si riferisce ad altra arte ma non argomenta. Se alla base della razionalità classica risiede il sapere legato alla conoscenza delle cause - *scire est per causas scire* - noi diciamo piuttosto: sapere è sapere secondo il senso".

Molto tempo ancora sarebbe stato necessario per sviluppare in modo pieno il dibattito stimolato dai tanti interrogativi sorti durante quest'incontro che ha permesso di riflettere sull'importanza del dialogo tra filosofia, semiotica e teoria dell'arte. Per questo non possiamo che auspicare nuove occasioni di confronto su questi temi.

14 marzo 2019, Aula Magna, Santa Cristina

CONVERSAZIONI SU ZERI

Leonardo Ostuni e Stefano Moscatelli

Per il ventennale della morte di Federico Zeri la Fondazione che porta il suo nome e il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna hanno deciso di ricordare il grande storico dell'arte con un ciclo di tre incontri svoltosi in Fondazione Zeri. L'intento della rassegna è stato quello di commemorare lo storico dell'arte romano analizzando le specificità di *connoisseur*, uomo e critico dagli scritti innovativi e non convenzionali. Sono stati ospiti Mauro Lucco, già professore all'Università di Bologna, Marco Collareta, professore all'Università di Pisa e Davide Gasparotto, curatore al Jean Paul Getty Museum di Los Angeles.

Il primo di questi tre incontri, avvenuto il 22 Novembre, ha visto come protagonista Mauro Lucco, riconosciuto studioso internazionale nel campo della pittura veneta del Quattrocento e Cinquecento. Il titolo dell'appuntamento, "l'*affaire* Marescalco", prende il nome da una lunga e discussa problematica attributiva che ha attraversato il '900, in particolar modo a cavallo tra gli anni '70 e '80, e di cui lo stesso Zeri si rese protagonista.

Stiamo parlando della complessa questione dei due ‘paggi Onigo’, affrescati sul monumento funebre del senatore Agostino Onigo nella chiesa di San Nicolò a Treviso, attribuiti inizialmente a Lorenzo Lotto. Nel primo articolo che scrisse quarantaquattro anni fa, Lucco - all’epoca storico dell’arte esordiente - mise in discussione l’attribuzione al Lotto, assegnata dal “nume tutelare della critica italiana” Roberto Longhi. Questa gli sembrava “non stare più in piedi” soprattutto a causa delle tesi presenti in due pubblicazioni rispettivamente degli anni ‘20 e ‘30 di Luigi Coletti, il quale riteneva più corretto ricondurre l’opera alla scuola vicentina montagnesca; così in un successivo saggio del 1975 sul tema del Pordenone a Venezia, lo stesso Lucco riaffermò che i due ‘paggi Onigo’ non spettavano affatto a Lorenzo Lotto e che rispetto alla data assegnata, il 1505, una datazione più opportuna sarebbe stata quella dell’ultimo decennio del Quattrocento. Nell’anno successivo, nei suoi *Diari di Lavoro* editi da Einaudi, fu lo stesso Zeri a tracciare una linea più spessa sull’attività vicentina di Giovanni Buonconsiglio, detto il Marescalco, partendo dalla *Pietà* già nella chiesa vicentina di S. Bartolomeo - e oggi al Museo Civico di Vicenza - dove Buonconsiglio entrò in contatto con la scuola di Bartolomeo Montagna, incontro che lo formò artisticamente e da cui si allontanerà solamente in seguito per affacciarsi a maniere più sperimentali come quelle di Giovanni Bellini e Antonello.

La vicenda attributiva era partita dalle intuizioni del 1909 di Tancred Borenius riguardanti un disegno di un Cristo alla colonna presente al Louvre che pareva avere una forte affinità nelle anatomie e nel movimento del corpo con la *Pietà* di Vicenza; l’atteggiamento del Cristo gli ricordava quello del S. Sebastiano nella pala raffigurante *San Sebastiano tra San Lorenzo e San Rocco*, opera sempre

del Marescalco in San Giacomo dall'Orio a Venezia. Zeri affiancava al disegno parigino proprio il fregio della cornice della pala vicentina, indicando però come nell'opera fosse già forte l'influenza di Bartolomeo Montagna e della cultura milanese di Bramante e Bramantino.

Per risolvere la querelle che investiva la datazione delle opere del Montagna - e che a parere suo coinvolgeva anche i 'paggi Onigo' - Zeri mise in evidenza come il disegno di un soldato presente nelle collezioni del museo Puskin di Mosca e di mano del Marescalco si rifacesse all'affresco, oramai quasi perduto, della *Decollazione di San Paolo* della Cappella da Porto in San Lorenzo a Vicenza, opera, a suo parere, proprio di questo artista. Per le evidenti affinità che legavano questa pala all'*Argo* di Bramantino, presente nel Castello Sforzesco (1490), Zeri riteneva che andasse datata prima del 1497 e anzi, per l'evidente affinità con l'affresco del Bramantino, all'epoca datato 1493, entro il 1494.

L'interpretazione di Zeri, ritenuta da Lucco una lettura perfetta per le esigenze del tempo che "agitavano le acque della pittura veneta", è stata ripensata in seguito alle ricerche più recenti; in particolare il disegno con il Cristo alla colonna del Louvre è stato rivisto non come del Marescalco, soprattutto in considerazione del diverso rapporto anatomico del petto e del torace tra questo e quello della *Pietà* vicentina, quanto piuttosto simile al *Cristo alla colonna* di Bartolomeo Cincani detto il Montagna. Proprio da quest'ultima prova, corroborata in seguito da altre affinità formali presenti in diverse opere, Lucco giunge alla conclusione che l'intuizione di Zeri su l'intera vicenda dei 'paggi Onigo', da quest'ultimo attribuiti al Marescalco, sia in realtà attribuibile al maestro del Buonconsiglio, cioè il Montagna.



*Giovanni Buonconsiglio,
Monumento funebre del senatore
Agostino Onigo (particolare), ultimo
decennio del XV,
Chiesa di S. Nicolò, Treviso*

Tuttavia, conclude Lucco, da quello che è a tutti gli effetti un “errore” dello Zeri conoscitore, o perlomeno una svista, quella riflessione avviata negli anni ‘70 ha aiutato la critica a spostare l’interesse e l’attenzione da un’attribuzione, quella di Longhi, oramai troppo forzata e inadempiente.

Il secondo incontro, dal titolo “Parole e cose: considerazioni su Federico Zeri scrittore”, si è tenuto il 29 novembre. Marco Collareta ha esplorato la figura del conoscitore d’arte nel corso della storia, fino ad arrivare al critico Federico Zeri.

Collareta si è soffermato solamente su alcuni momenti particolarmente significativi nella formazione della figura del conoscitore d’arte, che con il passare dei secoli ha visto modificarsi le sue abilità da pratiche a teorico-intellettuali. In una prospettiva storica, si va dai tempi del cosmografo Ristoro d’Arezzo (XIII secolo) quando i conoscitori d’arte erano semplicemente uomini del mestiere, come ricorda *Collareta personae in ea re sentiunt* (coloro sensibili in quelle cose) alla cesura del Settecento, quando tre grandi studiosi rifondano il sistema delle arti, concependole in maniera autonoma:

Baumgarten, Winckelmann e Batteux. Nell'Ottocento il conoscitore diventa 'intendente' perché sempre meno pratica le arti, ma è una persona di cultura che studia l'arte e si fa scrittore o letterato nel momento in cui il discorso articolato in termini artistici non è più solo orale, ma anche messo per iscritto e stampato.

Nel processo di avvicinamento a Federico Zeri scrittore, Collareta si è soffermato momentaneamente su Roberto Longhi, allievo di Pietro Toesca e tra i maggiori storici dell'arte del Novecento. Quella di Longhi è una prosa applicativa, nel senso che trasferisce le sue straordinarie qualità di scrittore a qualcosa che attiene alla conoscenza, e che dunque esula dalla sola letteratura. Collareta ha identificato in Gabriele D'Annunzio romanziere e nell'estetismo in genere il modello più influente per Longhi, stilisticamente parlando. Al contrario la prosa di Federico Zeri, punto di arrivo e nodo cruciale della discussione, è molto più 'scientifica'; egli ambisce a rendere oggettivamente l'opera d'arte, mostrando un certo pudore nel sovrapporre sé stesso al manufatto artistico.

Nella seconda parte della conferenza Collareta si è brevemente soffermato su tre testi importanti all'interno della produzione di Zeri: *Pittura e Controriforma*, *Due dipinti, la filologia e un nome. Il maestro delle tavole Barberini* e *Diari di lavoro 2*, da considerare capolavori ove si instaura un vero e proprio 'corpo a corpo' con le singole opere d'arte. Il secondo dei testi citati è una vera e propria indagine indiziaria: qui Zeri dimostra una profonda conoscenza della geografia artistica del secondo Quattrocento e riconosce umilmente il limite della parola, strumento non in grado di cogliere a pieno l'oggetto d'arte nel suo insieme. È evidente il rifiuto, nelle

opere di Zeri, dell'estetica della parola, a vantaggio di un duro lavoro quotidiano finalizzato alla comunicazione. Al termine dell'incontro Collareta ha ricordato brevemente il Federico Zeri degli ultimi anni, impegnato intensamente nelle interviste e conferenze universitarie, e sempre più interessato alla scultura, a differenza degli anni precedenti.

L'ultimo incontro della rassegna, intitolato "Il conoscitore e il milionario: Federico Zeri e J. Paul Getty", ha avuto luogo il 20 marzo ed ha ospitato Davide Gasparotto, che ha descritto il primo incontro tra Zeri e il collezionista Paul Getty, avvenuto nel 1963 nella sua residenza a Sutton Place. L'occasione è stata fornita da un parere chiesto al critico sull'originalità di un dipinto (poi scoperto copia di Raffaello) acquistato da Getty nel 1938 per 200 dollari. Zeri ha continuato a collaborare con Getty fino al 1976, anno della morte di quest'ultimo, e poi fino al 1984 ha svolto la funzione di *trustee* presso il Getty museum, ricoprendo un ruolo decisivo nelle numerose acquisizioni di pittura del museo. Gasparotto in seguito ha passato in rassegna le tappe importanti della vita di Getty, prima che incrociasse il suo destino con quello di Zeri: nato a Minneapolis nel 1892, negli anni '20 del XX secolo ha lavorato per la compagnia petrolifera del padre. La crescente ricchezza gli ha permesso di coltivare la passione per l'arte: attratto anche dalle arti decorative, a partire dal 1938 ha messo a segno colpi importanti, tra cui: *Ritratto di James Christie* di Gainsborough (1778), *Ritratto di Luigi XIV* di Rigaud (1701) e l'acquisto di un prezioso tappeto Ardebil persiano della metà del Cinquecento. Una visita ai Musei Vaticani nel 1939 lo ha portato ad interessarsi sempre più all'arte greco-romana, e lo ha spinto ad acquistare busti femminili del periodo, tra cui quello di Agrippina. Gasparotto ha evidenziato come nel secondo dopoguerra Getty sia stato

sempre più consapevole del valore pubblico della sua collezione; in questo senso sono emblematici i testi di *Getty Collector's choice* (1955) e *The joys of collecting* (1965), che spiegano bene la sua attitudine al collezionismo, così come la sua “dichiarazione d’amore” per questa pratica: “Il fascino, l’entusiasmo, la suspense, l’eccitazione, i trionfi fanno del collezionismo d’arte una delle più affascinanti e stupefacenti fra tutte le attività umane”.

Così Gasparotto ricorda che dopo alcune donazioni al County Museum di Los Angeles (1953), Getty ha concepito un’idea di museo, che è diventata realtà nel ’54 nel Getty Range a pochi chilometri da Malibù. Prima dell’incontro con Zeri il nuovo J. Paul Getty Museum ha acquistato opere come *Diana e le Ninfe* di Rubens (pittore molto amato dal collezionista) per 350.000 dollari e il *San Bartolomeo* di Rembrandt; dal 1963 gli acquisti si sono spostati sullo scenario italiano del Tre-Quattrocento: ne sono esempi le *Storie di Santa Caterina d’Alessandria* di Gregorio e Donato d’Arezzo e il *Trittico* del Maestro di Pratovecchio.

In seguito Gasparotto ha posto l’attenzione sul 1968, anno importante perché Getty ha concepito una nuova idea di museo, questa volta come rivisitazione dell’antica villa dei papiri di Ercolano. La struttura ha aperto le porte il 16 gennaio 1974 e ricevuto l’appellativo di “kitsch” da parte di molti critici dell’epoca, compreso lo stesso Federico Zeri, decisamente contrario a questo progetto. Il critico d’arte italiano, dopo la morte di Getty (1976) nel consiglio d’amministrazione del museo, ha continuato a giocare un ruolo decisivo nell’acquisizione di opere: è il caso di *Ritratto di giovane* di Raffaello, *Incoronazione della Vergine* di Gentile da Fabriano, *Sant’Andrea* di Masaccio e *Caccia in laguna* di Carpaccio. Gasparotto ha concluso l’incontro

ricordando l'ultima collaborazione di Zeri con il Getty Museum, quando si era opposto fermamente all'acquisto nel 1985 di un *kouros* perché convinto della sua falsità. Oggi la scultura è relegata nei depositi del museo, una rivincita postuma per il critico italiano.

20 marzo 2019, Fondazione Zeri

TRA RICERCA E GESTIONE: I BENI CULTURALI IN UFFICIO

Luca Chilò

Il 22 marzo, presso l'Aula Magna del complesso di Santa Cristina, per il ciclo *I mestieri dell'arte*, si è svolto l'incontro con Maria Luigia Pagliani, dal titolo *Tra ricerca e gestione: i beni culturali in ufficio*.

Archeologa di formazione, Maria Luigia Pagliani nel corso della sua carriera si è occupata principalmente di gestione del patrimonio culturale: inizialmente al fianco di Andrea Emiliani, all'Istituto per i Beni Culturali della Regione Emilia-Romagna e poi presso l'Assessorato alla Cultura della Regione Emilia Romagna. Ad oggi ricopre il ruolo di Segretario Generale dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani.

Durante questi anni di lavoro d'"ufficio" Maria Luigia Pagliani ha sempre coltivato la propria passione di archeologa, portando avanti un percorso di ricerca incentrato su temi di carattere museologico e relativi al periodo compreso tra il XVIII secolo e la prima metà del Novecento, pubblicando diversi saggi sull'argomento. A sfatare la convinzione diffusa che il lavoro di ufficio sia



Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma

noioso e poco creativo Maria Luigia Pagliani ha portato l'esempio di molti impiegati illustri: da Pietro Giordani a Guy de Maupassant, da Emilio de Marchi allo storico dell'arte Corrado Ricci, che più di ogni altro ha inciso sull'organizzazione degli uffici italiani preposti alla tutela dei beni storici e artistici.

Corrado Ricci - come sottolineato da Maria Luigia Pagliani - contribuì alla moderna concezione della tutela, sollecitando provvedimenti legati all'esigenza di una rinnovata organizzazione degli uffici e delle competenze, come quello sfociato nella Legge 27 giugno 1907 n. 387 che ha istituito le Soprintendenze, o nel Decreto n. 707 del 26 agosto 1907 relativo alla catalogazione del patrimonio nazionale. Quest'ultimo fu di vitale importanza per il panorama storico-artistico della Penisola, avendo regolamentato l'organizzazione, le spese, la pubblicazione delle schede e l'acquisto delle fotografie destinate

all'Archivio Fotografico (divenuto Nazionale dal 1913).

In questo contesto fu istituito anche il Catalogo Nazionale, sul modello dell'*Inventaire* francese del 1874, contraddistinto dall'ampiezza e dall'eterogeneità della tipologia di opere - in quanto includeva anche quelle dei "centri minori" - dal contributo di funzionari e specialisti di alto valore e soprattutto dall'essere stato pensato come strumento al servizio della pubblica utilità. Per citare le parole di Corrado Ricci: "Il catalogo costituisce la base essenziale d'azione e del programma degli uffici locali, i quali per poter eseguire, in modo metodico e costante, e non saltuario e occasionale, la loro funzione di sorveglianza e di tutela, devono in primo luogo conoscere che cosa essi devono sorvegliare e tutelare."

Tra le prime pubblicazioni del Catalogo quella del 1902, riguardante gli edifici monumentali, quella del 1911 - "Catalogo delle cose d'arte e d'antichità italiane" - e la "Carta archeologica nazionale", di poco successiva.

Maria Luigia Pagliani ha voluto ricordare le tappe più salienti dell'odierno impianto giuridico relativo alla tutela, così come articolatosi nel corso del Novecento, tra cui l'istituzione, nel 1974, di un Ministero autonomo per i Beni Culturali dove confluirono gli uffici statali per la tutela creati nel 1907, il passaggio della gestione dei Musei Civici agli enti locali e la creazione delle Regioni.

Pagliani si è poi concentrata sui nuovi attori - in particolare le Fondazioni - del panorama della cultura contemporanea, da lei definito "oggi molto mutato", e segnatamente su alcuni tipi di gestione mista pubblico-privata o del tutto privata.

Questo tipo di soluzioni si sono fatte strada a partire dall'esperienza delle grandi mostre, tra i primi eventi con tale modello organizzativo, che garantirono e garantiscono la possibilità di raccogliere fondi consistenti, muovere grandi masse di pubblico e, conseguentemente, creare significativi indotti economici.

L'esempio proposto, per restare sul territorio, è stato quello delle Biennali Internazionali di Arte Antica svoltesi a Bologna (1986, "Nell'età di Correggio e dei Carracci"; 1988, "Guido Reni"; 1990, "Il Guercino"), da cui emerse la scelta di affidarsi a società per azioni (a capitale solo pubblico o pubblico-privato) che potessero garantire una flessibilità organizzativa e gestionale impensabile nel settore pubblico. Parallelamente a questo percorso, più attento agli aspetti di carattere economico, si è sviluppata una visione, tipica ad esempio delle mostre "chiavi in mano" o blockbuster, in cui è emersa con sempre maggiore preponderanza la componente "managerialistica" che, fino a poco tempo fa, era quasi solo ad appannaggio del settore più strettamente economico e, segnatamente, delle grandi aziende.

Entrando nello specifico, Maria Luigi Pagliani ha analizzato quella che è una tra le più diffuse forme di gestione non esclusivamente pubblica: la fondazione di partecipazione come ad esempio l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani.

Le principali caratteristiche di questo strumento sono: la pluralità di fondatori e la loro partecipazione attiva alla gestione all'interno della fondazione; la formazione progressiva del patrimonio (aperto sempre a nuovi incrementi); infine la modalità di articolazione della struttura dell'ente, che deve essere tale da garantire ai "conferenti" la possibilità di partecipazione ai processi attuativi.

Tra loro molto diverse, data la variabilità degli schemi organizzativi adottati, le fondazioni vengono però accomunate dallo statuto, il quale ne stabilisce i compiti e gli obiettivi, le modalità di governo - ovvero i compiti dei diversi organi - la natura del patrimonio custodito e le coordinate entro le quali si può svolgere l'attività.

Pagliani ha sottolineato l'importanza delle figure professionali che lavorano all'interno delle fondazioni, che spaziano nei più diversi ambiti ma sono complementari tra loro: ricercatori, archivisti, restauratori, addetti al servizio pubblico, alla didattica, all'informazione culturale e alla promozione.

Le fondazioni, come ogni organizzazione, hanno bisogno di fondi per svolgere le proprie attività e solitamente questi provengono da finanziatori pubblici, statali e regionali, o privati che operano nel territorio e sono interessati ad acquisire visibilità legando il proprio nome alle attività svolte dalla fondazione.

Maria Luigia Pagliani ha concluso l'incontro spiegando quali sono le qualità utili per lavorare in una fondazione con scopi culturali. Il candidato ideale deve avere competenze scientifiche sui temi dei beni culturali, ma anche nelle diverse discipline ad essi afferenti; inoltre, deve essere disponibile a confrontarsi con ambiti molteplici, accettare di svolgere anche compiti apparentemente lontani dalla propria formazione culturale e applicarsi a temi diversi in una logica di flessibilità.

Preciso e puntuale nelle argomentazioni, l'incontro con Maria Luigia Pagliani si è dimostrato quanto più aderente alle esigenze dei giovani che, affacciandosi al mondo del lavoro, si trovano sempre più spesso di fronte a realtà

nuove. Pagliani è, inoltre, riuscita a trasmettere agli studenti l'importanza della passione per la ricerca, in funzione della conoscenza e della tutela del patrimonio culturale.

22 marzo 2019, Aula Magna, Santa Cristina

UNA CERTA IDEA DI PAESAGGIO - INCONTRO CON PREMIATA DITTA

Jannik Cesare Emiliano Pra Levis

Lunedì 25 marzo 2019 dalle ore 11.00 alle ore 13.00 l'Aula Magna del Complesso di Santa Cristina, sotto l'attenta direzione di Silvia Grandi, ha ospitato la conferenza performata di Anna Stuart Tovini e Vincenzo Chiarandà, duo di artisti meglio conosciuto sotto il nome di Premiata Ditta. Il dibattito poggiava sulla possibilità di definire una certa idea di paesaggio, declinandolo in una pluralità di punti di vista.

La discussione si è aperta con la Milano degli anni '80, ruggente città nel pieno del boom economico, in cui gli imperativi erano ben chiari: edonismo, indifferenza, successo, *glamour* ed effervescenza, tutti elementi che porteranno da lì a pochi anni all'ascesa politica di Silvio Berlusconi. Proprio in questo contesto è nata l'idea di fondare una società, un marchio che avrebbe potuto crescere nell'ambito del sistema dell'arte: la Premiata Ditta s.a.s. Appropriandosi del linguaggio impersonale delle grandi aziende e degli strumenti solitamente utilizzati nelle analisi di mercato, Tovini e Chiarandà svelavano le logiche



Premiata Ditta, Labirinto #2, 2017 (particolare)

del capitale e al contempo imboccavano una direzione contraria a quella imposta dal sistema di valori dell'epoca. Facendo nostro per un attimo il pensiero di Mario Tronti, uno dei principali fondatori ed esponenti del marxismo operaista, potremmo dunque affermare che Premiata Ditta si proponeva di attuare con i suoi lavori una sorta di manovra dentro e contro il sistema capitalistico dell'arte e della società, svelando il progressivo smantellamento della distinzione tra campo della produzione del capitale e quello della produzione artistica. Come ci ricorda Vincenzo Chiarandà “vestire i panni del mostro rendeva evidente una realtà che nell'ambiente artistico e culturale sembrava non toccare nessuno”. I lavori di Premiata Ditta puntavano, invece, sul mutuo scambio tra operatori culturali e profani, costruendo una fitta rete di rapporti sociali che a loro volta producono conoscenza e, soprattutto, consapevolezza.

Tale “collettivizzazione del sapere” si è tradotta nel decennio successivo in un progetto di vaste dimensioni che enfatizzava quella volontà di “fare rete”, possibile anche

grazie al prorompere del *World Wide Web*. È nato così nel 1995, in collaborazione con Emanuele Vecchia, UnDo.net, *network* partecipativo nel quale veniva dato spazio alle nuove generazioni per mettere in mostra le loro capacità artistiche e critiche. Il nome stesso del sito, derivante da un comando dei calcolatori che sostanzialmente indica il “disfare”, anticipava la smaterializzazione del duo in quanto Premiata Ditta, che sacrificava la propria identità per lasciare spazio da un lato alla “costruzione collettiva di una memoria e al suo utilizzo democratico dall’altro”: obiettivi questi da perseguire non mediante una stretta autorialità artistica, ma come collettività di operatori culturali. Tale ineffabilità permetteva di sviluppare processi interattivi che pur avvalendosi di media alienanti non prescindevano mai dalla presenza del fattore umano. La creazione di un proto *social network*, emendato dai difetti che oggi riscontriamo in molti sistemi di comunicazione virtuale - *fake news*, scollamento dalla realtà, difficoltà nei rapporti tra individui reali, falsificazione della propria immagine - ha sorpreso per la carica di innovazione e offerto interessanti spunti di riflessione sulla circolazione telematica del sapere. Un approccio innocente al *web* che ha dato vita ad un prodotto di qualità, piattaforma di lancio per molti grandi nomi dell’arte oggi.

Terminata nel 2015 l’epopea di *UnDo* - che, pur avendo esaurito la propria forza propulsiva, rimane comunque aperto e consultabile - il duo di artisti, ricomposti in Premiata Ditta, si è concentrato su nuovi progetti che indagano lo spazio servendosi di pratiche simil-situazioniste e che si ricollegano in parte alle premesse dei lavori eseguiti nei decenni precedenti.

Nel 2017 viene terminato *Labirinto*, esito di un processo

creativo incentrato sull'osservazione della città. In questo caso, Chiarandà e Tovini, perdendosi tra le vie di Milano in una sorta di *trance* flaneuristica, hanno ricostruito una psicogeografia della città attraverso le immagini che tipicamente affollano le strade dei grandi agglomerati urbani (scritte sui muri, insegne, nomi di vie, etc.). Ma non si sono limitati a questo. Consci della smania acromatica che caratterizza la nostra società, hanno deciso di disperdere ogni connotato nel bianco della pasta acrilica, offrendo un immaginario scevro da ogni possibilità di riconoscimento. L'opera ha svelato dunque la spersonalizzazione del paesaggio attuata dal gusto comune, ma, al contempo, ha immobilizzato uno spaccato di città che, negli anni a venire, è divenuto soggetto di svariati cambiamenti. Anche in questo lavoro è ben visibile la tensione, il contrasto tra una visione più personale e affettiva, da un lato, e i processi di omologazione scaturiti dalla società di appartenenza, dall'altro.

Per quanto riguarda *You are here*, l'installazione presentata nel 2018 al Museo di Arte Moderna di Bologna, Premiata Ditta sembra aver assimilato la lezione di Michael Jakob che ne *Il paesaggio*, riflettendo sull'etimologia del termine, afferma che «la forma della parola francese rivela (...) in accordo con le altre lingue europee che possiedono un termine simile, la non-identità, troppo spesso dimenticata, del “paese” e del “paesaggio”. Il paesaggio contiene il paese, ma vi sovrappone un'altra cosa designata dal suffisso “-aggio”, che aggiunge una prospettiva sul paese o meglio una vista del paese, cioè un punto di vista». Proprio questo punto di vista, è riscontrabile in *You are here*, lavoro che, oltre ad aver costituito un caso giuridico senza precedenti, avendo previsto una proprietà collettiva di un'opera data in comodato d'uso al MAMBo,

ha indagato il ruolo del soggetto nei confronti degli spazi pubblici. “Tu/Voi sei/siete qui” appare come un memento alla collettività di individui, chiamata a ricordare come il paesaggio - sia esso geografico, sociale o culturale - non potrebbe sussistere senza la presenza dell'essere umano e dunque dei rapporti che esso istituisce con i suoi simili.

Per concludere, parleremo brevemente di *Profiles*, progetto realizzato da Premiata Ditta a Graciosa, isola delle Azzorre, in collaborazione con gli abitanti e con l'appoggio del Comune di Santa Cruz e della DRC (Direção Regional da Cultura) Azores. In questo caso la riflessione è partita dalle logiche comunitarie che caratterizzano la popolazione delle Azzorre e si è concretizzata nella realizzazione di grandi fogli che ricostruiscono la storia dell'isola attraverso un'intima “mappa” di parti di abitazioni o esercizi commerciali. Il titolo dell'opera indica, nelle intenzioni del duo, il profilo digitale attribuito agli individui dal sistema economico, ma contemporaneamente richiama la semplicità del tratto caratterizzante i lavori. *Profiles* ricostruisce una geografia degli affetti in un'isola non ancora del tutto intaccata dal capitalismo, nella quale le relazioni sociali tra individui risultano necessarie per lo svolgimento delle più semplici azioni quotidiane. Oltre ad essere pregiatissimi dal punto di vista estetico, i “Profili” ci ricordano come dettagli troppo spesso ignorati rappresentino, invece, molto più di ciò che possiamo vedere.

Pur avendo tralasciato molti lavori, abbiamo visto come Premiata Ditta sia riuscita a fornirci una visione poliedrica del paesaggio: dalla Milano degli anni '80/'90 alla comunità globale del *web*, sprofondando nelle vie di ogni giorno per poi riemergere in un'isola nel bel mezzo dell'Atlantico, dandoci sempre un punto di riferimento, ricordandoci che

noi esistiamo, che noi siamo qui. Più che una certa idea di paesaggio, mi sentirei di dire che Premiata Ditta ci fornisce plurime idee di paesaggio, ma un chiaro e univoco modo di riflettere su di esso.

25 marzo 2019, Aula Magna, Santa Cristina

RI-LEGGERE ROBERTO LONGHI: "GIOTTO SPAZIOSO"

Piero Offidani

Domenica 31 marzo, presso il DAMSlab, si è tenuto il secondo incontro della rassegna, curata da Daniele Benati, "Ri-leggere Roberto Longhi": un'iniziativa alquanto interessante che ha affidato alle voci di due attrici professioniste, Alessandra Frabetti e Marcella De Marinis, la "ri-lettura", appunto, di alcune delle più note e affascinanti pagine del grande studioso. Quest'ultimo appuntamento, introdotto da Fabio Massaccesi, ha permesso di ascoltare e apprezzare, sotto una nuova luce, il celebre articolo *Giotto spazioso*, pubblicato sul numero 131 di "Paragone", nel 1952.

Al fine di delineare al meglio la concezione di intellettuale secondo Roberto Longhi, ma anche di contestualizzare storicamente *Giotto spazioso* e la rivista su cui venne pubblicato, Massaccesi ha voluto ricordare una lettera, custodita oggi presso la Biblioteca dell'Archiginnasio, che lo studioso inviò al suo allievo Francesco Arcangeli il 29 marzo 1949. Nella missiva, con la quale si congedava, dopo quindici anni, dall'insegnamento accademico bolognese



Giotto, *Coretto (particolare)*, 1303-1305,
Cappella Scrovegni, Padova

per assumere la cattedra fiorentina, Longhi si lamenta a riguardo della “confusione mentale” che contraddistingueva, secondo lui, diversi periodici del tempo che trattavano d’arte ed esprime, perciò, l’intenzione di fondare “una nuova rivista mensile” che si occupasse esclusivamente di critica d’arte “in modo normativo, polemico”

e “popolare”. Una rivista perciò, come Longhi specifica subito dopo, “adatta a un pubblico più largo che non sia quello dei soliti sette specialisti”, i quali si distinguevano sempre più, a suo modo di vedere, per “debolezza” ed “inefficienza”. Egli pertanto invita caldamente Arcangeli ad aderire all’iniziativa e ad unirsi al gruppo di giovani studiosi - da Ferdinando Bologna a Giuliano Briganti, da Mina Gregori fino a Federico Zeri - che costituiva, al tempo, il nerbo principale della “forza dei longhiani”. Il progetto, è noto, sarebbe approdato circa un anno dopo, con l’uscita del primo numero di “Paragone”, rivista che ha cambiato decisamente le sorti della storiografia d’arte italiana.

Giotto spazioso, del 1952, ben riflette gli intenti divulgativi espressi nella lettera del ‘49. Punto di partenza per la riflessione longhiana sono, in questo caso, i due “inganni ottici” che Giotto dipinse, a Padova, nell’arco trionfale della Cappella degli Scrovegni, in un periodo compreso fra

il 25 marzo 1303 - ovvero la festività dell'Annunciazione a cui la chiesa era dedicata - e il 25 marzo 1305, giorno della consacrazione dell'edificio. Indelebile, per chiarezza e sintesi, rimane la descrizione che Longhi fece di questi incredibili brani pittorici: "Due vani gotici, dei quali, riparati come sono da un parapetto a lastra rettangolare, non vediamo che l'alto delle pareti a specchi di marmo mischio, la volta a costole gotiche dalla cui chiave pende una lumiera di ferro a gabbia con le sue fiale d'olio e la bifora stretta e lunga, aperta sul cielo. Figure, nessuna". Contrariamente a quanto riguarda le restanti scene sacre commissionate da Enrico Scrovegni, Longhi notò come la critica, fino a quel momento, si fosse concentrata solo parzialmente su tali rivoluzionarie raffigurazioni.

Secondo il suo parere, infatti, da Giovanni Battista Cavalcaselle - che aveva cercato in esse un significato allegorico - ad Andrea Moschetti, fino a Friederich Rintelen - autore, nel 1912, di un celebre saggio giottesco - non era stata adeguatamente messa a fuoco la loro effettiva importanza dal punto di vista storico-artistico, venendo anzi trattate in maniera piuttosto sbrigativa. Fu per primo Curt H. Weigelt, nel 1925, a concentrare su di esse una maggiore attenzione, accennando giustamente ad "un mite illusionismo" che le contraddistingue, senza però approfondire oltre questo fondamentale aspetto. Si sarebbero pertanto dovuti aspettare, secondo Longhi, gli studi di Giuseppe Fiocco del 1937 - che ipotizzava l'influenza esercitata su Giotto da Arnolfo di Cambio in veste di architetto - e soprattutto il celebre *Trecento*, del 1951, del suo maestro Pietro Toesca per aver una lettura più corretta dei due "coretti segreti" padovani. Toesca, in particolare, ben specificò come, a Padova, Giotto, dopo gli esperimenti architettonici assisiati, "seguita ad affrontare

la prospettiva per se stessa, quasi a sfidarne i problemi”, come avviene appunto ai due lati del presbiterio della Cappella degli Scrovegni, dove “finge, per semplice gioco prospettivo, due arcate aperte da cui pendono lampade poligonali”. Proprio da questa lettura - che vedeva finalmente nei due brani pittorici non astratti significati allegorici bensì un puro e davvero innovativo tentativo di imitare lo spazio reale - Longhi ritenne che si dovesse partire per una riflessione più profonda.

Tre sono, per Longhi, gli elementi principali che contribuiscono all'effetto di “veridica illusione” delle due cappelle dipinte: le linee immaginarie che solcano le pareti e che convergono in uno stesso punto, collocato nella profondità “reale” dell'abside centrale della chiesa; la luce interna diffusa che si riflette in ogni loro elemento architettonico e, infine, visibile al di là delle due bifore, la luce esterna del cielo, di un colore, quest'ultimo, “non oltremarino astratto ma di un azzurro biavo che si accompagna a quello - vero - fuor delle finestre dell'abside”, a tal punto che, secondo Longhi, ci si aspetterebbe di “vedervi trapassare le stesse rondini che sfrecciano dalla gronda, poco distante, degli Eremitani” e non “gli esemplari da museo” presenti nella scena della *Predica agli Uccelli* nella Basilica Superiore di Assisi. In queste due “quadrature” - così le definisce Longhi a causa della totale assenza di figure umane - Giotto insomma dimostra di avere una piena coscienza della prospettiva, prospettiva certamente non ancora matematica - come sarà quella di Brunelleschi e Piero della Francesca - ma profondamente ragionata, tradotta successivamente a mano libera.

Se Giotto non tentò questa “esperienza prospettica” anche nelle scene delle Storie di Cristo e della Vergine,

preferendo applicarla a zone marginali come i “coretti” o come le aperture polilobate delle fasce decorative dalle quali si affacciano gli Evangelisti e i Dottori della Chiesa, fu, sottolinea Longhi, per precisa volontà. Alle storie sacre non era infatti consentito fingere di appartenere allo spazio effettivo della cappella: per tale motivo venivano ambientate non in “spazi reali” ma, semmai, in “memorie di spazi”.

Alla luce di tali considerazioni che hanno permesso di riscoprire finalmente un “Giotto spazioso” si sarebbero dovute rileggere, conclude Longhi, non solo la sua intera opera ma anche quella dei suoi seguaci: da Maso di Banco a “Stefano” - ovvero Puccio Capanna - fino a Taddeo Gaddi.

Giotto spazioso, come tutti i testi longhiani, non merita tuttavia di esser ricordato solamente per i suoi contenuti di indubbia rilevanza scientifica, ma anche per il suo altissimo valore letterario. La scrittura straordinaria di Longhi - a cui è stata addirittura dedicata una celebre antologia per i “Meridiani” a cura di Gianfranco Contini - è infatti capace di ricostruire, tramite la parola, le stesse sensazioni visive che si provano con l'osservazione diretta dell'opera d'arte, toccando autentiche vette del genere ecfrastrico. Questo è risultato ben evidente ascoltando la lettura di *Giotto spazioso* ad opera di Alessandra Frabetti e Marcella De Marinis, le quali, a conclusione dell'evento, hanno voluto dare una loro impressione, come attrici, sul testo appena interpretato, sottolineando sostanzialmente l'attualità che ancora lo contraddistingue.

Non si può dunque che esser grati a questa preziosa iniziativa che, da una parte, ha consentito agli studenti - ma anche a un pubblico più ampio di non specialisti - di scoprire Roberto Longhi, oltre che come un grande studioso, come

straordinario scrittore; dall'altra ha permesso a chi invece è più familiare allo studio e alla lettura dei suoi testi di ritornare, piacevolmente, sulle sue indimenticabili parole.

31 marzo 2019, DAMSLab, Laboratorio delle Arti

**“TALVOLTA NELLA NOSTRA QUOTIDIANITÀ
COMPIAMO AZIONI AUTOMATICAMENTE, DI CUI
NON CI RENDIAMO CONTO, IN MODO RITUALE”.
INCONTRO CON L'ARTISTA NADIA SAURIN**

Anna Papale

L'11 aprile 2019 si è svolto nell'Aula Magna di Santa Cristina il dialogo con l'artista di origine argentina Natalia Saurin presentata da Giuseppe Mendolia Calella, curatore indipendente, fondatore di Balloon Project e autore, assieme a Valentina Barbagallo, del libro/monografia d'artista “Natalia Saurin: tra mito e quotidiano”. L'incontro è stato organizzato da Silvia Grandi allo scopo di illustrare non solo il lavoro e il processo creativo dell'artista ma anche per approfittare della presenza di un'altra figura del sistema dell'arte, quella del curatore, grazie al quale si è potuto esplorare i retroscena dell'organizzazione di una residenza d'artista e il prodotto di tale esperienza concretizzatosi in una mostra, una serie di installazioni e video e infine un libro. Ad aprire l'evento è stato proprio Giuseppe Mendolia Calella che si è soffermato a descrivere la nascita del Balloon Project (www.balloonproject.it), una piattaforma online fondata nel 2012 e dedicata alla ricerca relativa alle arti visive contemporanee, il cui scopo è quello di mappare tutte



*Anna Papale, autrice dell'articolo, Silvia Grandi, Natalia Saurin,
Giuseppe Mendolia Calella di Balloon Project*

le realtà relative al settore partendo da quelle indipendenti fino alla presentazione delle figure e dei protagonisti della scena artistica contemporanea, in Italia e non solo.

Il primo incontro tra Giuseppe Mendolia Calella e la fotografa argentina è avvenuto prima della nascita di Balloon Project, durante un progetto di residenza d'artista proposto dal Circuito dei Giovani Artisti Italiani (Gai) del Comune di Messina. Dopo diverse collaborazioni, Saurin e Mendolia Calella, in altri contesti e progetti, hanno conosciuto Martina Tolaro, responsabile della casa editrice Moondi di Catania, una giovane realtà editoriale che si occupa principalmente di testi di ricerca, diari di viaggio, guide, reportage. Vista la poetica di Natalia Saurin, interamente dedicata ai viaggi, allo spostamento e all'analisi dei luoghi, Giuseppe Mendolia Calella - già consulente

editoriale per la redazione di una collana di monografie (“Art”) dedicata agli artisti e alle tematiche più care alla casa editrice - non poté che focalizzare l’attenzione sulle sue opere. Come ha spiegato: “Parte del lavoro di Natalia riguarda questi elementi, con una componente narrativa accentuata, immediata ma non semplicistica”. Frutto di questa scelta è stato il volume scritto in collaborazione con Valentina Barbagallo e prefazione e postfazione curate da Manuela de Leonardis e Wendy Everett. “I due temi di particolare pregnanza - continua Giuseppe Mendolia Calella - sono quelli della ritualità e il riferimento alla figura della donna con una ricaduta legata al sovraumano e al soprannaturale”.

L’artista si presenta con una serie di parole-chiave che esplicano la sua poetica, quali: ‘viaggio’, da sempre parte della sua storia familiare e del suo DNA, che l’ha portata a completare i suoi studi in Italia, a Milano, e ad esplorare le numerose maniere di viaggiare; ‘abitudine’, in riferimento alla sfera delle cose che conosciamo, che ripetiamo e di cui dunque siamo sicuri, che ci permette di creare una *comfort zone* tuttavia limitata e limitante; ‘residenza d’artista’, sua metodologia di ricerca preferita che drizza le “antenne sensibili”, come ha chiarito Silvia Grandi, “in funzione di aprire e allargare i propri orizzonti attraverso l’altro, il diverso”; ‘leggende’, tramandate oralmente o per iscritto, che hanno bisogno di tempo per attecchire e partecipare alla stratificazione culturale e che talvolta si concretizzano in oggetti preziosi; infine ‘cibo’, al centro della ricerca dell’artista che afferma che non è un caso se “tramite la bocca compiamo due gesti insieme rituali e primordiali: mangiare e parlare, per tale ragione deve esistere un forte legame tra il racconto e l’alimentazione”. I suoi ultimi lavori vertono attorno al binomio sacralità-cibo e al bisogno

dell'uomo di nutrirsi di miti e archetipi allo scopo di acquisire sicurezza e di “dare nome a qualcosa che nome non ha”.

Dopo questa presentazione per *keywords*, Natalia Saurin ha passato in rassegna il proprio portfolio. Sin dalle prime opere è possibile cogliere i riferimenti all'arte contemporanea italiana di maggior spicco (Lucio Fontana) rivisitata in chiave ironica e soffermandosi sui gesti rituali e ripetitivi che compie: “I primi lavori che ho fatto sono legati alla quotidianità e all'uso di *pattern* sempre uguali”. Dall'altro lato sono stati presentati e discussi i lavori video: “Poi ho raccontato di storie di resistenza. Sempre con leggerezza” come “Dance dance” (2009), dialogo tra un'anziana signora e i suoi ricordi, in cui si fonde la realtà con il sogno in uno spazio senza tempo, scandito dalla danza, medicina contro le difficoltà da un lato e moto celeste dall'altro. Si tratta di una storia vera sì, ma raccontata attraverso la *fiction*, come fa notare Silvia Grandi; i video di Natalia sono tutti di tipo narrativo più che documentaristico, per via del ricorso alla creazione di una scenografia funzionale al racconto, fittizia sebbene verosimile, ove la scelta delle musiche ha un ruolo chiave.

La sua attività e riflessione in Italia sono state precedute da una residenza d'artista in Francia presso la Fondazione Camargo. Nel video “Les Trois M” intreccia leggenda, simbologia e quotidianità facendo emergere come il mito sia presente nel nostro quotidiano. Il titolo “Les Trois M” si riferisce al simbolo M delle Marie ma allo stesso tempo suggerisce un ulteriore tritico: les Maries, la Mer, and les Mains. La produzione segue le tracce di tre donne riprese in diversi luoghi: Marsiglia, Cassis, Salon de Provence, Saint Maximin, Sainte Baume, and Saint Marie de la Mer. Saurin

ha commentato: “Il processo per la realizzazione del video è stato in se stesso una sorta di pellegrinaggio, un cammino durante il quale incontrando diverse versioni della stessa storia la verità non ha più senso, il significato si perde nel vasto abisso di tempo che separa le specie e le civiltà.”

In seguito l'artista ha esposto il lavoro “Contemplazione” (2010): “Da Messina, per raggiungere il faro, il percorso comprende tre frazioni: Pace, Contemplazione, Paradiso”. L'opera consiste in una serie di incontri/interviste dell'artista effettuate nel percorso che giunge al faro, fermandosi e chiedendo ai passanti dove si trovasse Paradiso. L'intenzione era quella di analizzare non solo l'aspetto etimologico della topografia messinese, che porta inevitabilmente a una serie di equivoci linguistici bizzarri, ma anche quella di scoprire come la popolazione realizzi nel proprio immaginario il Paradiso, un “paradiso” che ritrovano materialmente in Terra, necessario punto di riferimento di un tragitto percorso quotidianamente.

Un altro progetto di residenza, che ha portato la Saurin a lavorare in Sicilia e a collaborare ancora una volta con Giuseppe Mendolia Calella e Valentina Barbagallo è “My little house #2” (ideato e condotto da Fulvio Ravagnani), grazie al quale la Saurin ha avuto la possibilità di accostarsi alla città di Catania come ospite nella casa di un avvocato del posto. Durante la settimana di residenza, Natalia Saurin si è concentrata sulle due “madri” cittadine: una, la mamma che protegge e rassicura, Agata, Santa patrona, e l'altra, la mamma imprevedibile che incanta e distrugge, l'Etna. Due volti della stessa medaglia che l'artista ha deliberatamente e automaticamente associato. Ne è nata una mostra dal titolo “Le due Madri” che ha avuto luogo proprio dentro la casa che l'ha ospitata, temporaneamente trasformata in

luogo espositivo, in cui l'artista ha raffrontato le due madri della città con le due donne che hanno cresciuto l'avvocato catanese, la madre e la nonna, i cui atteggiamenti e insegnamenti riflettono quelli delle madri di Catania.

Infine l'artista ha esposto il progetto ancora in progress "Mangiare è sacro". Durante la sua residenza siciliana ha potuto indagare l'associazione tra sacro e profano, tra religiosità e tradizione che si realizza durante la festa della patrona. "Sono stata colpita dalla fortissima devozione popolare ove la memoria della tortura, del martirio, viene oggi ridestata da un gesto normale, come quello di assaporare un dolce, che si trasforma in un gesto forte, significativo, capace di proiettarci in rituali primordiali." Fa riferimento al dolce tipico, che si sforna nei giorni della festa della patrona, a forma di seno, per ricordare l'asportazione che ha subito durante il martirio. A partire da tale usanza, ha analizzato i cibi consumati durante le festività religiose in giro per l'Italia, in un percorso che si è sviluppato in otto tappe in cui ha riscontrato la stessa ritualità, la stessa usanza: ha così fotografato i dolci antropomorfi e documentato quello che chiama una sorta di "cannibalismo simbolico", nel tentativo di riunire "un corpo - l'Italia - smembrato dalla storia" e dalla religiosità mista alla tradizione.

L'occasione ha rappresentato per gli studenti una preziosa opportunità per capire, a partire da una testimonianza diretta, quale è il funzionamento del sistema dell'arte per le realtà indipendenti e per le figure dal profilo versatile che vi ruotano attorno. Inoltre il *medium* utilizzato dall'artista ha permesso di individuare un processo creativo ambivalente, in quanto si è servita non solo della capacità documentaristica del video, ma anche della costruzione

di una scenografia, di un racconto, che tuttavia rimane ben legato alla storia originale, in linea con le opere dei videoartisti e dei *performer* analizzati durante le lezioni.

11 aprile 2019, Aula Magna, Santa Cristina

"MI RICORDO, SÌ IO MI RICORDO". L'ARTE AL TEMPO DI INTERNET

Leonardo Ostuni

Il 3 maggio, presso l'Aula Magna del complesso di Santa Cristina, si è svolto il penultimo incontro del ciclo *I mestieri dell'arte*, dal titolo *Mi ricordo, sì io mi ricordo*, con Maria Vittoria Baravelli. Baravelli, classe 1993, ha fin da subito spiegato la sua occupazione: *art sharer* perché il suo principale obiettivo è quello di condividere l'arte e la cultura in genere, utilizzando lo strumento forse più potente e diretto della società in cui viviamo, ovvero i *social network* (in particolare Instagram). Questa operazione è condotta dalla giovane curatrice con grande attenzione: l'intento è quello di promuovere un vero dialogo tra la cultura accademica e le nuove generazioni, seguendo una modalità semplice e il più possibile originale. Non c'è mai il desiderio di trasmettere contenuti esercitando una sorta di "condizionamento" del lettore; per questo motivo preferisce di gran lunga definirsi *art sharer* piuttosto che *influencer*. Nata a Ravenna, città per lei di grande ispirazione a causa della particolare compresenza di arte antica e contemporanea, Maria Vittoria Baravelli è attualmente

iscritta alla facoltà di Lettere presso l'Università degli studi di Milano. Nonostante la giovane età, ha già accumulato una serie di esperienze come curatrice di mostre di arte e fotografia avendo collaborato, dal 2013 al 2015, con gallerie d'arte milanesi e londinesi in qualità di assistente di galleria. Inoltre ha redatto articoli per importanti testate giornalistiche ed è contributor per le prestigiose riviste *Exibart* e *Lensculture*. Dal 2018 è entrata a far parte del Consiglio di Amministrazione del museo Mar di Ravenna. Recentemente è stata selezionata per prendere parte al documentario *Giovani e influencer*, diretto da Alberto D'Onofrio e andato in onda su Rai 2 lo scorso febbraio, e illustrare il suo ruolo di art sharer.

Al centro della discussione che Maria Vittoria Baravelli ha condotto durante l'incontro c'è stato il mondo dei *social network*. Baravelli ha raccontato che il suo profilo Instagram è seguito da circa 20.000 persone, e che anche grazie ad un corso di scrittura creativa per il web, frequentato a Milano presso la scuola "Holden" di Alessandro Baricco, cerca di utilizzare questo particolare *social network* in maniera intelligente per comunicare efficacemente alle giovani generazioni la sua passione per l'arte e gli eventi culturali a cui ha la fortuna di partecipare. Il problema dei *social* è molto complesso: possono essere definiti un'arma a doppio taglio, perché da un lato portano a una rapidissima circolazione di notizie e a una notevole comodità nella ricezione di informazioni, ma dall'altro proprio questi stessi elementi rischiano che ci si fermi a una lettura superficiale inaridendo il pensiero e la curiosità della gente. Baravelli ha dunque ribadito l'importanza di usare questo potente strumento (di fatto la televisione del presente) con la consapevolezza di questi aspetti, per esempio divulgando le conoscenze acquisite



Maria Vittoria Baravelli

in ambito culturale con un intento di carattere educativo.

Nel corso del dialogo è, poi, emerso un dato significativo: ogni anno circolano in rete ben 1000 miliardi di fotografie, la maggior parte delle quali ovviamente sui *social network*. Baravelli ha giustamente ricordato come noi tutti siamo nell'attuale società frastornati dalle immagini, tra l'altro impiegando un tempo di visualizzazione brevissimo. Questo significa che anche le immagini, che da sempre

hanno affascinato e catturato l'attenzione alla pari o più delle parole, stanno oggi perdendo la loro magia e diventando un banale strumento comunicativo. La scelta dell'immagine da condividere, sulla quale ha posto l'attenzione Maria Vittoria Baravelli, deve essere quindi fatta con particolare attenzione. La "missione" di cui si sente portatrice è dunque quella di trasmettere tutto ciò che ha avuto modo di imparare, grazie ai suoi studi e alle sue letture, perché non si disperda e anzi funga da aiuto ai suoi coetanei. Vale dunque la pena citare a questo proposito la celebre frase di Eco sul potere della lettura, ricordata anche durante l'incontro: "Chi non legge, a settanta anni, avrà vissuto una sola vita, la propria. Chi legge avrà vissuto 5000 anni: c'era quando Caino uccise Abele, quando Renzo sposò Lucia, quando Leopardi ammirava l'infinito, perché la lettura è un'immortalità all'indietro".

Nel corso del suo piacevole discorso, ricco di numerose citazioni, Maria Vittoria Baravelli si è anche soffermata su alcuni aneddoti ed esperienze, che l'hanno vista interagire con grandi nomi dell'arte e dello spettacolo. A destare la curiosità di molti studenti presenti, sicuramente l'incontro a Milano con Dario Fo e l'intervista al grande fotografo di moda Peter Lindbergh. Nel primo caso, grazie ad un'amica illustratrice già collaboratrice del premio Nobel per la letteratura e ad un forte interesse per la storia della città meneghina, Maria Vittoria conobbe persino la vena pittorica di Dario Fo. L'artista rimase colpito dalla sua conoscenza della biografia *Come fiamma che brucia*, scritta dalla moglie di Chagall, Bella, e le propose un *reading* del testo per un suo spettacolo teatrale, donandole inoltre un proprio disegno per il futuro libro per ragazzi scritto da Maria Vittoria su Milano, e intitolato *C'era una volta la nebbia*. Per il secondo incontro è stato determinante,

invece, un membro dell'*entourage* di Lindbergh che, avendo notato e letto un precedente articolo di Baravelli sul fotografo, la contattò per rilasciare l'intervista, poi pubblicata su *Lensculture*, una delle riviste di fotografia più importanti d'America. Ma divertente è stato anche il racconto della richiesta di cambiare l'acqua di un vaso con un pesce, rivoltale da un gallerista con cui collaborava a Londra, e di farlo con grande attenzione in quanto si trattava nientemeno che di un pesce di Kounellis.

Maria Vittoria Baravelli in Aula Magna per *I mestieri dell'arte* ha portato una testimonianza molto interessante per il pubblico di studenti presente. La motivazione sta nel fatto che il suo profilo incarna, nonostante la giovane età, alcune qualità indispensabili per muoversi agevolmente oggi nel complesso mercato del lavoro. Maria Vittoria ai coetanei del Corso di Laurea Magistrale in Arti Visive ha vivamente suggerito di essere perseveranti e ostinati nel raggiungimento dei propri obiettivi senza mai arrendersi, di interrogarsi fino in fondo per capire la propria passione e far di tutto per coltivarla, e infine di essere ambiziosi senza mai accontentarsi della prima occasione che la vita propone.

3 maggio 2019, Aula Magna, Santa Cristina

VERROCCHIO, IL MAESTRO DI LEONARDO: LA RISCOPERTA DI ANDREA DEL VERROCCHIO

Alessandra Ciotti

La rassegna denominata *Tre mostre* - parte degli *Incontri in Biblioteca 2019* organizzati dalla Fondazione Federico Zeri - ha illustrato nell'appuntamento del 16 maggio l'ultima impresa della Fondazione Palazzo Strozzi e Musei del Bargello di Firenze in sinergia con la National Gallery of Art di Washington: la mostra *Verrocchio, il maestro di Leonardo*, a Palazzo Strozzi e ai Musei del Bargello fino al 14 luglio 2019.

I curatori Francesco Caglioti e Andrea De Marchi hanno incentrato i loro interventi sui rispettivi campi di studio: Caglioti ha approfondito le sezioni scultoree della mostra, mentre De Marchi ha rivolto la sua attenzione alle opere pittoriche.

Sebbene la produzione di Andrea del Verrocchio sia il vero fulcro dell'esposizione, l'aspetto «polifonico» di quest'ultima è stato immediatamente sottolineato da De Marchi riferendosi alla possibilità di osservare nelle sale tutto l'ambiente artistico fiorentino degli anni intorno al



*Andrea del Verrocchio, Madonna col Bambino e due angeli, 1471-72,
The National Gallery, Londra*

1470, momento in cui la fiorentina bottega di Verrocchio si configurava come un'Accademia ante litteram che annoverava numerosi allievi oggi illustri. Le competenze dell'artista erano fra le più complete essendosi egli formato inizialmente come orafo e scultore e in un secondo tempo

come pittore. Per questo De Marchi ha ricordato che uno degli scopi dell'esposizione è stato quello di proporre con sguardo nuovo il valore - spesso sottovalutato - del Verrocchio pittore, per comprendere la reale entità del suo rilievo in questo campo.

La *Madonna di Volterra* conservata alla National Gallery di Londra - risalente proprio ai primi anni '70 - è stata il punto di partenza prescelto da De Marchi, in quanto vero esempio della meticolosa attenzione al dettaglio, della «disciplina formale [...] naturalezza e geometria» sempre legate al tratto verrocchiesco. Il dipinto - restituito al Verrocchio da Bernhard Berenson nel 1933 - è da considerarsi quasi un incunabolo per le successive svolte classiciste sviluppate da Perugino e giunte sino al vertice con Raffaello; esso è, inoltre, rivelatore di un ingegno multiforme visibile, ad esempio, nella tenda che inquadra la parte superiore dell'opera indicando familiarità con concetti architettonici e persino teatrali. La rilettura dell'operato pittorico di Verrocchio presenta tuttavia non pochi problemi; sono infatti solo due le opere note di commissione pubblica dell'artista ed entrambe furono concluse da suoi allievi: il *Battesimo di Cristo* per San Salvi, cominciato intorno agli anni '60 ma assai rimaneggiato da Leonardo, e la *Madonna di Piazza* per Pistoia, avviata nel 1474 e terminata soprattutto da Lorenzo di Credi. Questo implica una consistente pratica di collaborazione nella bottega, cosa che ha spinto i curatori a tenere presente il costante dialogo con gli allievi anche nel percorso espositivo: è stata infatti raccolta la sfida di riavvicinare le due *Madonna col Bambino* degli Staatlichen Museen di Berlino (primi anni '70), la *Madonna di Volterra* - da alcuni attribuita alla mano di Lorenzo di Credi - e quella conservata al Musée Jacquemart-André di Parigi, ascrivibile probabilmente a

Perugino per la precisione quasi esasperata del dettaglio non del tutto compatibile col proto-classicismo e il senso di perfezione controllata di Verrocchio.

In questo contesto non ci si poteva esimere dall'analizzare il rapporto con Leonardo, sebbene De Marchi abbia ribadito con forza la necessità di non schiacciare la figura del Verrocchio nel mero ruolo di "maestro di", alludendo appunto a Leonardo, poiché in realtà gli approcci stilistici dei due artisti sono stati di natura quasi antitetica, come viene evidenziato da numerosi confronti fra dettagli eseguiti anche tramite riflettografia: lo studio chiaro e preciso della linea, la «preziosità orafa», la «tensione grafica» e la ricerca della «forma paradigmatica» di Verrocchio si contrappongono, ad esempio, all' «osmosi primordiale» del paesaggio leonardesco del *Battesimo di Cristo* e alla veridicità di corpi e forme mai slegati dall'ambiente circostante.

Nella seconda parte della presentazione - affidata a Francesco Caglioti - sono stati chiariti ulteriormente i caratteri specifici di una mostra che ha il notevole merito di essere la prima interamente dedicata al Verrocchio. Caglioti ha ribadito che si potrebbe impropriamente parlare di mostra monografica, data l'impostazione "dialogica" tenuta nel rendere evidenti gli scambi fra Verrocchio e gli artisti del suo entourage. Molteplici ragioni hanno fatto sì che negli anni l'artista sia stato spesso messo in ombra, ad esempio il fatto che è impossibile rimuovere dalla collocazione originaria numerosi suoi capolavori - come il *Monumento a Bartolomeo Colleoni* a Venezia - e questo non permetterà mai di avere in una mostra una visione organica ed esaustiva del suo operato. Altrettanto influente - e causa di una certa sfortuna critica dell'artista - fu il giudizio a

lui riservato da Vasari, carico di lodi per la sua poliedrica universalità vista però come pionieristica e acerba nello stile, da “lavoratore” instancabile se confrontata con il talento innato e naturale che l'autore delle *Vite* percepiva in Leonardo. Obiettivo di questa mostra è dunque superare del tutto l'occhio vasariano, restituendo a Verrocchio il ruolo di preminenza che legittimamente gli spetta nel panorama artistico del Rinascimento: il suo ascendente è paragonabile a quello di Giotto e Masaccio per aver aperto la strada della modernità.

Le ricerche di Caglioti hanno tenuto conto dell'esigenza di riordinare ed approfondire la formazione giovanile di Verrocchio in scultura: l'accostamento di due busti marmorei femminili di datazione diversa, quello conservato alla Frick Collection di New York risalente agli anni '60 circa e la più matura *Dama col mazzolino* del 1475 circa al Museo del Bargello, rimanda alla maniera di Desiderio da Settignano, figura fondamentale per la ritrattistica femminile. Da Desiderio Verrocchio ha tratto anche la tematica di ascendenza classica dei profili marmorei a rilievo di eroi ed eroine, rappresentata in mostra con i due esempi di *Olimpia* o *Cleopatra* (l'uno dal Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco e l'altro dal Victoria and Albert Museum), o con lo *Scipione* del Louvre. Se il fil rouge dell'esposizione è l'idea del “dialogo”, dal punto di vista scultoreo sono tre le figure principali rapportate da Caglioti a Verrocchio, ma in modi diversi: oltre a Desiderio da Settignano, già citato, si tratta di Donatello e ancora di Leonardo. Il magistero di Donatello è essenziale per una corretta interpretazione dell'attività del Verrocchio: l'esperienza di Desiderio, ad esempio, non si estendeva alla lavorazione del bronzo, tecnica che invece proprio Donatello aveva contribuito con grande audacia a riportare in auge. Donatelliana è

anche la visione architettonica e teatrale dimostrata da Verrocchio ad esempio nell'*Incredulità di San Tommaso* per Orsanmichele - opera non a caso bronzea - capace di coinvolgere l'osservatore proiettandosi fuori dalla nicchia nello spazio reale. Donatello "architettonico", narratore che «racconta una storia» con insuperabile vitalità - dove invece Desiderio eccelleva nel dettaglio e nelle piccole dimensioni - è dunque l'altro imprescindibile precedente del Verrocchio, che si configura come suo ultimo allievo diretto. Nei cantieri medicei di San Lorenzo e Palazzo Medici - durante la fase degli anni '50 e '60 - erano impegnati molti promettenti maestri più giovani, come Antonio Rossellino o Desiderio, e tramite quest'ultimo Verrocchio sarebbe verosimilmente entrato in contatto con l'anziano scultore, che li chiamava come collaboratori. Anche la sua versione del *David* dei primi anni '70 può essere intesa come «compito donatelliano» - ha suggerito Caglioti - non solo e non tanto quindi come simbolo politico legato al soggetto rappresentato. Il nuovo *David* è ancora un giovane eseguito a figura intera e in bronzo, caratteri che fanno pensare ad un esercizio stilistico proposto dalla committenza dei Medici, desiderosi di provare la vicinanza di Verrocchio a Donatello; l'opera non avrebbe avuto quindi una precisa destinazione all'atto della commissione, e per questo motivo sarebbe stata poi venduta alla Signoria fiorentina nel 1476. Ulteriore esempio in mostra dell'attenzione dell'artista ai modelli anteriori - tanto antichi quanto moderni - può essere il *Putto col Delfino* (1470-1475 circa, Firenze, Museo di Palazzo Vecchio), bronzo da fontana che testimonia la diffusione di questo genere scultoreo ispirato alle fontane dell'antichità. Il putto racchiude inoltre in sé i tratti dei due maestri di Verrocchio, la vivacità e la familiarità con il bronzo di Donatello unite alla bellezza

ricercata ed esemplare dell'estetica marmorea di Desiderio, qualità quest'ultima che giungerà sino a Raffaello e ai Carracci per confermare ancora una volta la reale centralità dell'attività di Verrocchio per tutta l'arte europea dei secoli successivi. Il terzo raffronto scultoreo, quello con Leonardo, è stato particolarmente interessante in quanto foriero di una nuova attribuzione leonardesca da parte di Caglioti stesso, basata anche su autorevoli e precedenti studi come quello di Adolfo Venturi: si tratta della *Madonna col Bambino* del Victoria and Albert Museum, terracotta del 1472 circa, tradizionalmente assegnata ad Antonio Rossellino con una datazione antecedente di sette anni circa. L'importante novità introdotta da Caglioti individuerebbe la prima opera scultorea nota di Leonardo, che può verosimilmente avere imparato a trattare la terracotta nella bottega del Verrocchio. Caglioti ha identificato le peculiarità leonardesche soprattutto nelle pieghe del panneggio ricadente sulle gambe e le ginocchia della Madonna - rintracciabili anche negli studi specifici su tela di lino esposti nel percorso - e nel suo lieve sorriso, immediatamente associato alla *Sant'Anna Metterza* del Louvre, successiva di circa quarant'anni. Il parallelo con la pittura ha evidenziato ulteriori dettagli, ad esempio il frequente atteggiamento sfuggente del Bambino nelle opere di Leonardo e la sua tendenza a 'scoprire' l'ambiente circostante attraverso il tatto, come in questa terracotta ove afferra un panno e le mani della Madonna.

In chiusura Andrea Bacchi, Direttore della Fondazione Zeri, ha voluto segnalare la grande importanza delle mostre come occasione di nuovi studi su temi che possono apparire ormai esauriti, aprendo anche la possibilità di ricontestualizzare le opere d'arte. Procedimento non così scontato - ha poi continuato Caglioti - in quanto nel

caso specifico della *Madonna* leonardesca il Victoria and Albert Museum non ha al momento accettato la nuova attribuzione. Infine Caglioti non ha mancato di sottolineare il contributo sostanziale dato dai Musei del Bargello offrendo un patrimonio di opere che Palazzo Strozzi non possiede, e collaborando per ottenere un elevato numero di capolavori da diversi musei esteri.

La cooperazione tra competenze ed istituzioni diverse ha attivato un circuito virtuoso a testimonianza della possibilità di portare a compimento ricerche che in questo caso si stanno rivelando fondamentali per gli approfondimenti sul Quattrocento italiano, e sulla figura di Andrea del Verrocchio in particolare.

16 maggio 2019, Fondazione Zeri

EFFIMERO E MEMORIA. PERCORSI DI RICERCA

Sara Gottardi

Il 21 maggio, presso il Complesso di Santa Cristina, si è tenuto il seminario di Iconografia e Iconologia “Effimero e memoria. Percorsi di ricerca”, coordinato da Sonia Cavicchioli. Si è trattato di un pomeriggio dedicato all’esposizione di ricerche su un tema affrontato durante il corso, che ha permesso di sviluppare riflessioni molto interessanti. Agli studenti, studentesse e neolaureati che hanno scelto di partecipare non sono stati posti limiti cronologici né di ambito, permettendo loro di spaziare dall’età moderna ai giorni nostri, dalle arti visive e dalla critica d’arte alle festività di paese, fino ad arrivare agli archivi e alla rievocazione di luoghi oggi scomparsi.

Hanno rotto il ghiaccio Elena Annoni e Marta De Paola con *La Macchina di Santa Rosa a Viterbo: secolarizzazione di un rito tra memoria ed effimero*. Riconosciuta patrimonio dell’umanità, la colossale Macchina di Santa Rosa è un apparato architettonico e culturale che ospita e circonda l’effigie della Santa. Ampliata e rinnovata continuamente nel corso dei secoli, è ancora oggi protagonista della processione solenne che si tiene a Viterbo il 3 settembre di

ogni anno quando è sostenuta da centotredici uomini che, in una sorta di cammino di espiazione, si fanno carico di un peso di più di 5 tonnellate. Si può parlare certamente di un “riuscitissimo caso di connubio tra ambito dell’effimero e della memoria storico-religiosa” che sopravvive dal 1258 fino ad oggi.

È seguita la ricerca *Nell’effimero, l’eterno. Francesco I d’Este e l’immagine del potere*, in cui Paola Attolino ha illustrato in che modo l’effimero, inteso come “sospensione del tempo ordinario”, sia divenuto contesto privilegiato per l’immagine del potere nella Modena di Francesco I d’Este tra 1629 e 1658. Un *excursus* tra le imprese artistiche volute dal duca per rivivere le bellezze di cui egli si circondò: partendo dal progetto di riammodernamento del castello estense di Modena in palazzo ducale, passando per la creazione di una nuova idea di principe cristiano - con la colossale opera del 1659 di Domenico Gamberti - fino ad arrivare alla sua più importante committenza: il Palazzo Ducale di Sassuolo, residenza estiva degli Estensi e specchio delle loro virtù.

Maria Ilaria Garavelli in *Apparati e allegrezze cesenati per l’elezione di Pio VI* ha messo in luce un evento accaduto a Cesena al tempo dell’elezione di papa Pio VI Braschi (1775), primo papa cesenate della storia ecclesiastica: la festa organizzata dai conservatori della città per celebrare l’elezione del concittadino, nonostante il veto posto dal pontefice stesso. Si trattò di tre giorni di festeggiamenti in cui un grande anfiteatro di cartone dipinto, una macchina per i fuochi artificiali e una statua bronzea di Pio VI vennero svelati sulla piazza principale della città in un tripudio di allegrezze.

Alessandro Romagnoli ha coinvolto il pubblico in “un

consiglio per favorire l'immaginazione" con *ESTENSI IN DA HOOD. Il giardino della delizia di Pentetorri e il Parco XXII aprile a Modena fra passato e presente*. Partendo dalla delizia estense, Villa Pentetorri, situata fino al 1944 nelle dirette adiacenze del centro storico, in quello che oggi è chiamato "Parco XXII aprile", Alessandro ha proposto, attraverso il ricordo fotografico, un'immagine di una Modena che non c'è più sia a causa dei bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale sia per motivi di abbandono. Luoghi oggi ormai sconosciuti come la distrutta Pentetorri, le mura della città e centri di aggregazione popolare dovevano un giorno risplendere nella Modena estense; pertanto si auspica possano ritornare a vivere nella memoria collettiva grazie al ricordo storico.

Maria Morando si è dedicata, con *Une ébauche parfaite: Baudelaire e Constantin Guys* ad un confronto tra gli scritti di critica d'arte di Charles Baudelaire e l'opera di Costantin Guys, l'artista più rappresentativo dell'estetica del "bello" espressa da Baudelaire. È ravvisabile nell'arte di Guys un accentuato collegamento tra effimero e memoria: i soggetti della Parigi moderna da lui immortalati in veloci schizzi sono infatti appena abbozzati e indugiano su quella "mentalità transitoria" parigina tipica di fine Ottocento, e solo grazie alla memoria lo spettatore può completarne il significato, occupando un ruolo attivo nella comprensione dell'opera. Inoltre, è l'arte stessa di Guys ad essere percepita come frutto del ricordo e della memoria.

Di seguito Chiara Spaggiari, con la ricerca *Archivi e atlanti fra moderno e contemporaneo: dispositivi di memoria visiva e storica*, ha sottolineato l'importanza dell'atlante e degli archivi come tracce della memoria. Si è trattato di un confronto tra il *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg e



*Jean Boulanger, Clio, Musa della storia,
Collezione BPER Banca, Modena*

il più recente *Atlas* di Gerhard Richter al fine di delineare le caratteristiche di questo strumento come possibilità della memoria. Il primo è una raccolta di migrazioni e sopravvivenze di *pathosformeln* (formule antiche) verso il Rinascimento; il secondo invece è un “atlante di disorientamento” contenente un mondo al suo interno, una raccolta di immagini che riflettono la cultura personale di Richter rispecchiando al tempo stesso anche quella della sua comunità, senza ammettere alcun principio ordinante.

Enrico Camprini ha dedicato la sua ricerca *Contemporaneità, memoria, creazione: Giulio Paolini e la storia dell'arte* ad un artista del Novecento fondamentale per il tema della memoria, proprio perché lavora su citazioni e ricordi.

Prendendo ad esame alcune delle sue più celebri opere - *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, *L'ultimo quadro di Diego Velazquez*, *Autoritratto*, *Delfo* ed altre - Enrico ha delineato il processo di rievocazione artistica di Paolini per finire il suo intervento con *Disegno geometrico*, il suo primo lavoro, che l'artista stesso definisce “una proposizione” che ritorna sistematicamente durante la sua attività assecondando una concezione circolare del suo operato: una squadratura prospettica di un foglio che altro non è che la prima memoria storico-artistica che viene riconosciuta, “il quadro che potenzialmente contiene tutti gli altri quadri”.

Caterina Spinabelli ha esposto *Robert Wilson, una casetta e ricordi magici. L'artista celebra il conte Panza*, illustrando l'installazione *site specific* creata dall'artista americano per la mostra “Robert Wilson for villa Panza” (4 nov. 2016 - 15 ott. 2017) nella villa di Varese del conte Giuseppe Panza: una casetta in legno di larice in stile “american shaker”, posta nel giardino della villa. Inaccessibile, ma fruibile dai vetri delle finestre che aprono su un apparato celebrativo post mortem dedicato al conte, la casetta minimale, silenziosa e muta, si colloca in una dimensione sospesa e atemporale - coadiuvata dalla colonna sonora continuamente in onda (Le lettere a un giovane poeta di Rilke) - all'interno di in un tripudio di natura e di energia vitale.

Veronica Betti e Lucrezia Baganè, illustratrice, in *BONONIA LATENS. Una traduzione artistica in realtà virtuale del Monumento a Pio IV di Giambologna* hanno collaborato per creare, attraverso uno strumento digitale contemporaneo, Tilt Brush, il monumento in onore di papa Pio IV, commissionato da Pier Donato Cesi al Giambologna nel 1564: la scultura infatti non venne mai portata a termine. Grazie ai numerosi documenti,

tra cui le volontà stesse del Cesi, che testimoniano come la statua doveva essere fatta, Veronica e Lucrezia sono riuscite a tradurre artisticamente un'idea Cinquecentesca, specificando che di ricostruzione non si tratta bensì di interpretazione contemporanea di un progetto antico: “la storia e la letteratura (studiate da Veronica) hanno fornito l'intentio, mentre Lucrezia ha fornito l'inventio dell'opera”.

L'ultimo appuntamento del convegno, *La seconda eresia. L'idra a cinque teste di Giambologna: disegnare in 3D con Tilt Brush*, performance di Lucrezia, in collaborazione con Touchlabs Bologna e Dino Russo ha dato la possibilità di vedere live le potenzialità di Tilt Brush insieme agli sviluppatori di Bologna e all'artista che si è immedesimata nella costruzione scultorea dell'idra a cinque teste, alternativa all'idra a sette teste della statua di Pio IV.

Il seminario di ricerca promosso da Sonia Cavicchioli ha offerto agli studenti un pomeriggio durante il quale è stato possibile riflettere sulle molteplici sfumature dei concetti di “memoria” e di “effimero”, alla base di molti degli studi intrapresi in Dipartimento, e ha presentato una nuova tecnologia preziosissima per le ricostruzioni in ambito storico-artistico.

21 maggio 2019, Aula Magna, Santa Cristina

MORONI: THE RICHES OF RENAISSANCE PORTRAITURE

Giada Calderan

Si conclude con la monografica della Frick Collection di New York dedicata all'artista Giovan Battista Moroni il ciclo di conferenze promosse dalla Fondazione Zeri per la presentazione di importanti mostre che hanno avuto luogo nel 2019 in Italia e all'estero. A introdurla i due curatori Simone Facchinetti (Ricercatore presso l'Università del Salento) e Arturo Galansino (Direttore Generale della Fondazione Palazzo Strozzi di Firenze).

“Moroni: The Riches of Renaissance Portraiture”, è stata inaugurata lo scorso 21 febbraio e si è chiusa il 2 giugno, raccogliendo una ventina di opere dell'artista lombardo. Come suggerito dal titolo essa propone il confronto dei principali ritratti dipinti dall'artista durante il corso di tutta la sua produzione con oggetti “complementari” e materiali, così da stimolare un dialogo con le opere e suggerirne l'attualizzazione, e per illustrare la grande resa naturalistica e dettagliata della pittura moroniana. L'espedito comunicativo è stato già utilizzato per altre mostre, in particolare Facchinetti ricorda quella tenutasi al Prado dedicata a un altro grande artista italiano, Lorenzo Lotto.



Giovan Battista Moroni, Il sarto, 1570, National Gallery, Londra

L'intento dei due curatori non è stato solo quello di presentare la mostra americana e tutte le opere di cui si compone, ma di collocarla in una prospettiva storica, sottolineando i momenti salienti della fortuna critica del grande artista del realismo lombardo in Italia e nel mondo anglosassone.

Le monografiche su Moroni sono state poche, concentrate in un periodo successivo alla grande fortuna ottocentesca dell'artista. La critica contemporanea lo ha rivalutato in particolare grazie al lavoro della storica dell'arte Mina Gregori, la sua più grande studiosa, che con la mostra antologica del 1979 a Bergamo è riuscita a raccogliere un *corpus* di 94 opere esposte in due diverse sedi della città, corredata di un catalogo ragionato realizzato in contemporanea alla esposizione.

È stato necessario attendere fino al 2014 per la successiva mostra monografica su Giovan Battista Moroni organizzata dalla Royal Academy of Arts di Londra, di grande successo, curata dallo stesso Arturo Galansino (Curator of Exhibitions del museo dal 2013 al 2015). È stato Galansino a spiegare come l'atteggiamento della Royal Academy nella organizzazione dell'esposizione sia stato visibilmente diverso rispetto alla precedente mostra bergamasca, data la tipologia del pubblico che frequenta questo museo, interessato maggiormente all'arte contemporanea che a quella rinascimentale. Quella londinese è stata pensata come una monografica "impura", che si è sviluppata seguendo un doppio andamento cronologico e tematico dando spazio alle opere che hanno rappresentato modelli di riferimento dell'artista.

È stato grazie a Bernard Berenson e ai suoi contatti con personaggi di rilievo come Isabella Stewart Gardner che la fortuna di Moroni si è affermata in America, che ad oggi possiede il più alto numero di opere dell'artista italiano dopo il nostro Paese.

La mostra alla Frick Collection di New York costituisce la prima grande monografica sull'artista italiano tenuta in America. Un gusto tutto americano si trova già nel titolo,

“The Riches of Renaissance Portraiture”, che pare alludere più all’aspetto legato alla ricchezza delle vesti, delle stoffe, dei materiali e delle acconciature che alla ricerca di verità umana e sociale del soggetto rappresentato, caratteristica fondante dello stile moroniano.

Ad aprire l’esposizione il *Ritratto di Sconosciuta* (1575, collezione privata), opera di grandissima qualità pittorica raffigurante una nobildonna di cui nulla si conosce se non l’appartenenza alla ricca borghesia, posizionato al centro della stanza. Intorno, a completare la prima sezione, i dipinti di due coppie dell’aristocrazia bergamasca in un serrato dialogo moglie-marito. La seconda e ultima sala si sviluppa a partire da una selezione di opere di diverse tipologie e dimensioni disposte in modo ravvicinato, a rappresentare la varietà della ritrattistica moroniana, caratterizzata in tutto il suo corpus da una grande resa qualitativa. Lo stesso Facchinetti spiega come si sia cercato di apportare elementi di approfondimento alla ricerca sui dipinti qui riuniti, in particolare sulla identificazione dei personaggi, problema che riguarda questa parte di produzione dell’artista a causa della mancanza sia di testimonianze dirette (eredi dei soggetti) che indirette, come scritti e documenti.

In quest’ultima parete i ritratti costituiscono anche l’occasione per una riflessione sul tema dell’orazione religiosa e si distinguono dagli altri in mostra perché là i personaggi attivavano una relazione con lo spettatore attraverso un collegamento di sguardi, questi ultimi invece si rivelano semplici modelli, fatti per essere osservati.

Di particolare rilevanza *Il Sarto* (1570, National Gallery, Londra), opera celeberrima che portò l’artista ad essere riconosciuto internazionalmente, corredata dalla presenza di un paio di forbici da sarto messe a disposizione del

visitatore per il confronto con la rappresentazione pittorica dello strumento del mestiere.

Altro esempio di questo particolare allestimento è il *Ritratto di Isotta Brembati* (1555, proveniente dal Museo di Palazzo Moroni, collezione Lucretia Moroni, Bergamo), dipinto utilizzato anche per la copertina del catalogo, dove la nobildonna posa per l'artista con un ventaglio di piume rosa e bianche in mano e una pelliccia di ermellino sul collo, oggetti in parte creati a somiglianza di quelli dipinti e in parte recuperati da collezioni private ed esposti per suscitare un collegamento con le opere.

La posizione centrale del *Ritratto di Sconosciuta* è forse da spiegare, secondo Facchinetti, tramite l'ipotesi che questa opera possa entrare a far parte in modo permanente della collezione newyorkese, come donazione del collezionista privato americano che la possiede.

È Galansino a sottolineare come la mostra newyorkese dia particolare attenzione agli aspetti qualitativi della produzione dell'artista, senza preoccuparsi di un ordine cronologico come invece si era fatto per le precedenti sul Moroni.

Collocata nella ex dimora del magnate dell'acciaio Henry Clay Frick (1849-1919), la Collezione Frick è uno dei musei d'arte più importanti di New York; aperta al pubblico dal 1935, contiene oggi opere dei grandi maestri dell'arte italiana come Tiziano, Cimabue e Piero della Francesca, fino a capolavori di artisti europei come Goya e Vermeer, ma anche sculture e porcellane d'epoca.

23 maggio 2019, Fondazione Zeri

UN ARCHIVIO SENTIMENTALE. TRATTO DA UNA STORIA VERA

Sara Borghero

La mostra fotografica “Un archivio sentimentale. Tratto da una storia vera” è nata su iniziativa di Claudio Marra all’interno di un seminario del corso di Teorie e Pratiche della Fotografia. Chiara Pompa ha coordinato un gruppo di studenti del Corso di Laurea Magistrale in Arti Visive nella realizzazione di un progetto che si inserisse nel più ampio evento costituito dal convegno internazionale “La Vertigine dell’Archivio”, promosso dal gruppo di ricerca “Spazi e attori del collezionismo e della connoisseurship” che ha avuto luogo dal 5 al 7 giugno.

La mostra, alla cui realizzazione hanno collaborato circa quaranta studenti, rimarrà aperta presso il chiostro del Complesso di Santa Cristina fino al 21 giugno.

Sulla base del concetto generale di archivio è stata ideata un’esposizione avente come oggetto immagini tratte dai cosiddetti “archivi di famiglia” con l’obiettivo di rappresentarne gli aspetti più significativi e seguendone l’evoluzione a partire dalla metà dell’Ottocento fino ai



Locandina della mostra

giorni nostri.

L'album di famiglia costituisce la connessione più stretta tra fotografia, memoria e sentimento, tant'è che è stato più volte oggetto di riflessione da parte degli studiosi del campo e non solo. Anche Italo Calvino, nello scritto del 1955 intitolato "La Follia del Mirino", espresse particolarmente bene la pratica della fotografia nel contesto familiare:

“Con la primavera centinaia di migliaia d'italiani escono la domenica con la macchina fotografica a tracolla. E si fotografano. Tornano tutti contenti come cacciatori dal carniere ricolmo, e per i giorni seguenti aspettano con dolce ansia di vedere le foto sviluppate [...]. Solo quando hanno le foto sotto gli occhi sembrano prendere tangibilmente possesso della giornata trascorsa, solo allora quel torrente alpino, quella mossa del bambino col secchiello, quell'allungarsi al sole delle gambe della moglie è sicuro, è irrevocabile che ci sono stati; il resto anneghi pure nell'ombra del dubbio del ricordo”.

Da queste parole è possibile constatare non solo il livello di diffusione e popolarità dell'attività fotografica, ma si può intravedere la sua evoluzione. In particolare, le centinaia di migliaia di italiani che uscivano occasionalmente con la macchina a tracolla, sono ora la totalità degli italiani che vanno ogni giorno in giro con uno *smartphone* in mano,

dotato di una fotocamera integrata con la quale è possibile realizzare un'infinità di scatti da poter comodamente guardare e condividere all'istante. L'usanza è rimasta la stessa, ma i mezzi sono diventati sempre più veloci e agevoli.

La prima questione da porsi nei confronti della fotografia di famiglia è relativa all'enorme diffusione della sua pratica e al cambiamento delle modalità di fruizione a seguito del passaggio dall'analogico al digitale e, conseguentemente, dalla conservazione materiale del ricordo a quella virtuale. L'esposizione pone questa riflessione mettendo in mostra un'ipotetica Famiglia K., le cui fotografie sono suddivise in quattro sezioni: 1850-1900, 1900-1950, 1950-2000, 2000-.... Il numero delle istantanee, nel susseguirsi degli anni, subisce un aumento esponenziale, partendo da una decina risalenti all'epoca ottocentesca fino ad arrivare a più di duecento nell'ultima ripartizione, a rappresentare l'incremento dell'azione fotografica nei tempi del digitale e della comunicazione per mezzo dei *social network*. Anche i soggetti rappresentati sono sempre più numerosi: se inizialmente le fotografie erano perlopiù 'in posa' e come a ricordo di momenti particolarmente importanti, mano a mano sono diventate sempre più informali, a raccontare l'ordinaria quotidianità immortalando i soggetti più disparati, pur mantenendo un'evidente continuità di intenti nel voler lasciare traccia di un particolare momento di vita ed eternizzarlo.

La particolarità della mostra risiede nel fatto che il materiale esposto è appartenente agli album fotografici personali degli studenti, uniti insieme per costituire il fondo di un vasto archivio di un'unica famiglia, la cui esistenza effettiva è irrilevante. Pertanto non ci si ritrova davanti

a scatti professionali, ma è innegabile come, per quanto dilettanteschi, abbiano in sé un alto livello estetico non tanto legato alla tecnica, ma prevalentemente al concetto di fotografico elaborato da Rosalind Krauss, quindi alla filosofia della fotografia, più che alla pratica in sé. Tanto è vero che l'unicità delle foto di famiglia risiede nei significati intrinseci e sentimentali che vanno ben oltre l'abilità artistica e per cui, citando nuovamente Calvino:

“Il nostro gusto per la spontaneità dell'istantanea ci porta a trovare tutto bello, perché colto sul vivo e naturale. La realtà vista in fotografia assume subito un carattere nostalgico, di preziosa gioia fuggita sull'ala del tempo e già prontamente storicizzata anche se si tratta di due giorni fa, già pregustiamo il piacere di quando la rivedremo – sentimentalmente se non cromaticamente ingiallita – tra vent'anni”.

La fotografia di famiglia è la tipologia che rappresenta al meglio questa dimensione concettuale per la quale, per quanto i mezzi e gli strumenti tecnici possano cambiare, si può dire che l'aspetto intrinseco sentimentale rimanga invariato.

La mostra pone anche uno spunto di riflessione sulla conservazione e fruizione del ricordo che, dalla materialità cartacea custodita in pregiati album di cuoio all'immaterialità digitale conservata nelle cartelle degli archivi informatici, è stato oggetto di una considerevole serie di cambiamenti, mantenendo tuttavia in sé le medesime caratteristiche concettuali e sentimentali di sempre.

Per maggiori informazioni si invita a consultare i seguenti *link*:

Facebook: <https://www.facebook.com/archivosentimentale/>

Instagram: <https://www.instagram.com/archivosentimentale/>

8 giugno 2019, Chiostro di Santa Cristina

CESARE PIETROIUSTI E MOLTE ALTRE COSE. INCONTRO CON L'ARTISTA

Chiara Lorenzetti

Lunedì 14 ottobre il *talk* con Cesare Pietroiusti, nell'auditorium del Dams Lab, ha aperto la stagione di incontri della sezione Arti Visive introdotta nel programma de *La Soffitta* dal 2019. Durante l'evento, curato da Lucia Corrain, sono intervenuti Lorenzo Balbi, direttore del Mambo dal 2017, e Simone Menegoi, direttore di Arte Fiera dal 2019, i rappresentanti di due poli centrali nella strutturazione dell'assetto culturale e artistico di Bologna.

L'occasione che ha portato Pietroiusti a Bologna è la mostra, prima sua antologica in un'istituzione museale, *A certain number of things/Un certo numero di cose* da lui stesso ideata e curata, insieme a Balbi, e visitabile fino al prossimo 6 gennaio 2020 al Mambo.

Il proposito dell'esposizione è la ricostruzione autobiografica della vita dell'artista tramite oggetti materiali e immateriali, singoli o multipli, di natura privata o realizzati per essere esposti, definiti "oggetto-anno", epiteto che denota e rende manifesto lo stretto legame fra la loro esistenza e l'essere

ancorati ad un preciso tempo non solo emotivo, ma anche storico.

L'opera da Pietroiusti incaricata di essere "opera-incipit" sia nella mostra sia nel *talk* è *Lavori da vergognarsi, ovvero Il riscatto delle opere neglette*, un *assemblage* di sei lavori inediti e progetti datati fra il 1977 e il 2006, mai esposti perchè considerati "sbagliati" e diventati opera unica nel 2015, una retrospettiva nella retrospettiva. L'intuizione del mettere insieme "fallimenti" con l'obiettivo di avere come risultato l'opposto, dunque una serie coerente e "giusta", rende comprensibile come si sviluppi per l'artista un campo polare di tensione nel quale scorrono le infinite possibilità della ricerca artistica che, solo se indagate, possono essere conosciute con libertà.

Nel caso specifico la risemantizzazione e l'acquisizione di senso del singolo oggetto avviene tramite il processo di passaggio dall'individualità alla classe, dunque ad un insieme che condivide un campo semantico o ne sia direttamente l'artefice nel momento contingente della sua aggregazione.

Il riconsiderare in altri termini e in prospettive radicalmente mutate in un tempo postumo oggetti appartenenti al passato è l'altro focus del progetto di mostra: creare una vertigine temporale attribuendo alle opere il ruolo di ponti di senso lanciati fra il passato e il futuro.

Radio Gamma

Il passato autobiografico, potendo definire *A certain number of thing* \ *Un certo numero di cose* a pieno titolo una retrospettiva, acquisisce un significato rilevante per afferrare la sua poetica ed è Lorenzo Balbi a porre l'accento su questo aspetto, chiedendo all'artista di fare



*Cesare Pietroiusti, Un certo numero di cose, installazione,
MAMbo, Bologna*

una digressione sulla sua prima produzione, che si colloca fra fine anni '70 e inizio anni '80, e sul tipo di formazione ricevuta.

Bizzarro e desueto è il modo tramite il quale Cesare Pietroiusti ha raccontato di essersi avvicinato all'arte.

Figlio di un medico, aveva scelto di seguire il percorso professionale del padre, ma ha percepito in fretta che l'unico luogo di interesse per lui era il campo della psichiatria; ha iniziato, quindi, a frequentare i reparti psichiatrici e i manicomi, ancora presenti nelle more dell'applicazione della legge Basaglia. In parallelo ha seguito anche altri progetti: nell'epoca del boom delle radio libere con alcuni coetanei ha dato vita a Radio Gamma, alla quale nella mostra è dedicato un consistente corpus di opere, decidendo di riservare una parte della programmazione all'arte.

Era il 1976 e tutti insieme, pur se completamente avulsi dal mondo dell'arte contemporanea, decisero di partire alla scoperta della Biennale di Venezia, preludio di Sordi in *Dove vai in vacanza?*. A catturare l'attenzione del gruppo fu un'installazione nel padiglione Gran Bretagna di Richard Long nella quale una serie di pietre si sviluppava lungo tutte le sale. Il giovane Pietroiusti, incuriosito dal dove potesse nascere un intervento di così difficile lettura, comprò il catalogo e, una volta tornato a Roma, iniziò a cercare nell'elenco telefonico i nomi italiani di artisti e storici dell'arte per proporre loro incontri e interviste in radio. Conobbe in questo modo Gianfranco Baruchello, Fabio Mauri, Filiberto Menna, Claudio Cintoli e altri personaggi attivi nel panorama artistico di fine anni '70.

Cesare Pietroiusti. Un esperimento di Sergio Lombardi

L'altro episodio nodale per la sua carriera artistica avvenne all'inizio del 1977, a Roma, durante un servizio, per l'emittente, in occasione di un incontro a favore dell'abolizione della censura nel cinema in un circolo del Partito Radicale. Lì conobbe Sergio Lombardo, artista già consolidato, che dagli anni '80 si dedicò all'elaborazione

della pittura Stocastica. Da quel momento iniziarono a collaborare in un contesto di gruppo e *coworking*, pratica molto diffusa all'epoca, gravitando attorno allo studio aperto da Lombardo in quell'anno, "Jartrakor", luogo della sua prima esposizione collettiva. La produzione degli esordi iniziò per ragioni dovute al caso e per le sollecitazioni ricevute da Lombardo. Anni dopo, durante una conferenza di Pietroiusti, proprio Lombardo disse che quando vide lo per la prima volta parlare in quel circolo con un linguaggio forbito pensò che non avesse nulla di un artista, proprio per questo andava indirizzato verso quel processo di formazione.

Gruppo di Piombino

Il gruppo creatosi attorno alla figura di Sergio Lombardo, nel quale anche il giovane Pietroiusti trovò spazio di espressione e ricerca, includeva anche Domenico Nardone, uno dei teorici del Gruppo di Piombino al quale Cesare si avvicinò a fine anni '80 spinto dalla convinzione che, in un particolare momento storico e sociale, concomitante con l'esplosione di casi di AIDS, fosse necessario far uscire l'arte dal laboratorio e dai luoghi formali.

Significativa è l'opera presente al Mambo *Bar Radda in Chianti, 14 agosto 1988* nata in occasione della mostra collettiva *Da zero all'infinito* con Pino Modica, Salvatore Falci e Stefano Fontana durante la quale il Gruppo espose non nel luogo istituzionale adibito, il Castello di Volpaia, ma nel bar di paese. L'interno della porta del bagno dove era stata allestita la mostra aveva preso le sembianze di un cimelio o, come indicato nella didascalia, di un "diario/delirio collettivo pieno di scritte, numeri di telefono, parolacce, disegni osceni e sgorbi vari". L'operazione da lui compiuta è stata quella di fotografare l'interno della porta e

attaccarlo nella sua superficie esterna, in modo da renderlo visibile a chiunque fosse di passaggio nel bar, e lì rimase per tutta la durata della mostra.

L'opera parassitaria

Simone Menegoi, dando all'incontro un orientamento circolare e riconducendo la discussione al cuore della poetica di Pietroiusti, ha riportato quanto scritto nel pannello introduttivo alla sala della mostra ove si trovano *Lavori da vergognarsi, ovvero Il riscatto delle opere neglette*. Pietroiusti declina la ricerca artistica nei termini di un perpetuo conflitto che l'autore ha "contro l'opera d'arte, contro la sua ingombrante e parassitaria oggettualità, contro la sua esibita pretesa di sintetizzare l'assoluto".

Questo campo di tensioni ambivalente, questo rapporto di amore-odio viene da lui associato al concetto di unheimlich di Freud, che richiama il "perturbante" ed etimologicamente derivante da *heimlich*, ciò che è casalingo o segreto a suggerire dunque che quanto ci è più familiare e vicino è necessariamente in lotta con le nostre tensioni più intime. La stessa ambivalenza è dimostrata nella performance del 2007 *Eating Money – An Auction*, durante la quale, insieme a Paul Griffiths, a seguito di un'asta hanno mangiato una banconota da cinquecento euro ingoiandola integralmente. Quel particolare oggetto, come un'opera, ha un valore economico-sociale e viene "sfidata" in un tentativo di annientamento e predominio.

Il proposito del suo lavoro è non il prendere una posizione netta ma, piuttosto, il considerare quel flusso di possibilità che si trova in mezzo tra il giusto e lo sbagliato, sottoposto ad un dinamismo inarrestabile e quindi infinitamente interessante.

2019

L'oggetto-anno numero sessantaquattro, inizialmente *Un certo numero di cose* mutato in *E molte altre cose*, è un laboratorio collocato all'interno della mostra nel quale quindici artisti e teorici d'arte rielaborano e mescolano i lavori presenti per riformularli in nuove fisionomie e accezioni. Per Pietroiusti il senso di un esperimento di questo tipo è rendere il suo lavoro non autoreferenziale, spezzare la cronologia e la prevalenza dell'individualità e avere un risultato coautorale. La retrospettiva si evolve in anticipazione del futuro.

L'opera *E molte altre cose*, in coerenza con il percorso espositivo proposto, riesce a demolire il limite temporale del presente e rende al fruitore, in aderenza all'idea dell'autore, un'immagine della ricerca artistica in continuo divenire, che declina i tempi del passato al gerundio e mai al participio. L'opera, l'oggetto-anno, la produzione antecedente alla contemporaneità continuano a produrre e dischiudere nuovi e inediti sensi. Lasciare aperta la sfera delle possibilità di trasformazioni di significato e significante è forse il modo per valorizzare la fecondità delle opere ed esorcizzare il rischio che possano diventare anacronistiche o sterili.

14 ottobre, 2019, DAMSLab, Laboratorio delle Arti

TRA FIANDRE E ITALIA: RUBENS 1600-1608

Margherita Picciché e Luca Longi

In occasione della rassegna *Incontri in biblioteca 2019* giovedì 7 novembre, presso la Fondazione Federico Zeri, si è tenuta la presentazione di *Tra Fiandre e Italia: Rubens 1600-1608. Regesto biografico-critico*, di Raffaella Morselli, edito da Viella. A presentare il volume, oltre all'autrice, Anna Maria Ambrosini Massari, dall'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo.

Il libro è stato definito come ricchissimo di spunti e di intrecci che, attraverso opere, carteggi e fonti inedite (tra le quali la biografia del nipote Filippo), restituiscono ai lettori la personalità di Rubens sia come artista sia come diplomatico e ne tratteggiano il periodo italiano. Il volume offre la prima occasione di sistematizzazione della corrispondenza dell'artista, operazione ad oggi altrimenti non compiuta e resa possibile grazie alle capacità di traduzione dell'autrice da fiammingo, latino, greco e spagnolo.

Nonostante la bibliografia su questo artista sia una delle più vaste della storia dell'arte, si vuole sottolineare ancora

una volta come Rubens abbia espresso un ingegno “multiforme” e atipico, che lo ha caratterizzato in tutti gli aspetti della professione e della vita: non solo è stato in grado di imparare e parlare molte lingue, ma di scegliere la pittura invece della carriera che gli era stata programmata nel governo delle Fiandre e di conciliarla con una “costellazione” di relazioni diffuse in tutt’Europa, che gli valsero il duplice ruolo di artista e diplomatico.

Per la composizione del testo è stato importante il contributo di Cecilia Paolini, dottore di ricerca presso l’Università la Sapienza di Roma, la quale ha riflettuto su fonti inedite relative a un passaggio di Rubens a Genova nel 1605 e a un suo viaggio in Spagna in veste di diplomatico per i Gonzaga. Nei documenti emerge la preoccupazione di Vincenzo Gonzaga per le ingenti spese che Rubens sostenne per suo conto durante la spedizione spagnola, preoccupazione che venne meno in considerazione del grande interesse da parte del valido di Filippo III d’Asburgo, il Duca di Lerma (di cui Rubens produsse anche ritratti) nei confronti di Rubens.

Nell’introduzione, Raffaella Morselli ha citato gli esempi di Jorge Luis Borges e de *La vertigine della lista* di Umberto Eco per rendere l’idea della complessità di questa ricerca, che si è mossa anche all’interno di argomenti in parte noti; la prospettiva adottata ha avuto il vantaggio di avere portato a galla nuovi percorsi di studio e di analisi.

La studiosa si è focalizzata su alcuni soggetti che hanno svolto un ruolo da protagonisti, in particolare: Vincenzo Gonzaga, l’arciduca Alberto VII e la consorte, voci determinanti per rappresentare il singolare ruolo di diplomatico di Rubens. Accanto a questi il fratello Filippo, a cui l’artista era legato da un forte rapporto affettivo e

con cui visse una sintonia di interessi che lo accompagnò per tutta la vita. La scelta di ragionare sull'insieme di personaggi che ha circondato la vita di Rubens è stata, per Raffaella Morselli, occasione di una rilettura di documenti e fonti, non perdendo, però, mai di vista le opere. Il volume è infatti corredato da una serie di ritratti a incisione dei protagonisti, utili a delinearne la funzione.

Vincenzo Gonzaga, signore di Mantova, si fece promotore del genio di Rubens e ne sostenne il ruolo di diplomatico, oltre che di artista, il che gli consentì di entrare in contatto con banchieri e famiglie altolocate. Da ciò emerge un'articolazione della sua figura di "artista di corte" declinata in modo straordinariamente indipendente, che lo rese "educatore dei propri mecenati" e non soltanto pittore al servizio di un signore. Vengono infatti citati da Morselli alcuni documenti relativi alla valutazione di un quadro del Pomarancio, sottoposto al Gonzaga con il prezzo di 400 scudi, e suggerito da Rubens. Da qui si aprì una controversia con la duchessa Eleonora, in quanto non avrebbe voluto spendere più per un Pomarancio che per un Caravaggio, comprato per 350 scudi. Rubens modificò anche la percezione del valore delle opere d'arte dei propri mecenati, introducendoli ad un'idea di mercato "differente", che teneva conto sia della bellezza che del valore, anche economico, dell'arte.

Rubens venne definito "figlio delle Fiandre" ma, soprattutto, figlio del proprio tempo: uomo estremamente colto, svolse la sua professione occupandosi di affari che oggi definiremmo di import-export, come tutti i fiamminghi che vennero in Italia. In una lettera del fratello Filippo,



*Peter Paul Rubens, Ritratto equestre del duca di Lerma, 1628,
Museo del Prado, Madrid*

contenuta nel libro, emerge che Rubens approdò in prima istanza a Genova - nonostante altre fonti, come la biografia del nipote, parlino di Venezia - prima tappa che Morselli riconosce come un passo fondamentale per la carriera

rubensiana. La città, sostiene, divenne il fulcro di tutte le attività italiane dell'artista attraverso i banchieri del governatorato spagnolo delle Fiandre, in quanto Rubens si occupò di affari per conto degli arciduchi e per altri personaggi vicini.

Il passaggio in Italia era necessario, per Rubens e per tutti i fiamminghi che, come lui, si preparavano a ricoprire posizioni di prestigio nelle Fiandre, in un'ottica di *cursus honorum* culturale. L'Italia divenne meta obbligata, e ciò fu possibile grazie all'aiuto degli italiani più vicini alle Fiandre: i genovesi. La capacità diplomatica di Rubens sviluppò quindi una rete che partendo dalle Fiandre e passando per Genova lo fece entrare in contatto con la società mercantile dei banchieri genovesi, a cui era legato anche Vincenzo Gonzaga: il ducato di Mantova si sostenne infatti anche grazie ai prestiti dei ricchi genovesi. La "rete rubensiana" si allargava ad ogni spostamento dell'artista: ad ogni nuova tappa c'era sempre, ad aspettarlo, un fiammingo che lo aiutava a inserirsi nel nuovo contesto. Uno per tutti fu Wenceslas Cobergher, pittore di Anversa che lavorava a Napoli e che ebbe un ruolo fondamentale nella commissione a Rubens, da parte degli oratoriani, della *Pala della Vallicella*.

Durante l'incontro sono stati citati numerosi dipinti allo scopo di chiarire il ruolo emblematico dell'artista: in particolare alcuni ritratti realizzati per l'élite genovese, come quello della sorella del potente Cardinale Serra, o quello che raffigura la moglie di Niccolò Pallavicini, esponente dell'alta borghesia genovese. Ciò che si manifesta come verità consolidata è il fatto che, dietro qualunque attività, relativa anche a commissioni autonome, si trovavano sempre figure legate al grande raggio d'azione di Vincenzo

Gonzaga.

Nella produzione rubensiana si manifesta anche una attenta ricerca di *captatio benevolentiae* nei confronti dei committenti, come nel caso della *Santa Domitilla tra i santi Nereo e Achilleo*, opera che rilanciava i santi e i martiri legati a Cesare Baronio, eminente figura cardinalizia che operò una revisione del Martirologio Romano e si rivelò di centrale importanza per la carriera di Rubens, astutamente vicino a personaggi di rilievo con la volontà di intessere con loro rapporti 'redditizi'.

Una menzione particolare è stata fatta per la già citata *Adorazione dei Pastori* voluta dal padre oratoriano di Roma, Flaminio Ricci, per l'oratorio dei Filippini di Fermo, sua città di origine, una meteora ineguagliata nella provincia marchigiana. Rubens ha mostrato qui la capacità di intercettare le novità romane, tra le quali quella caravaggesca, e di diffonderle attraverso le sue opere. Una pala mirabolante, dunque, ha portato a Fermo tutto ciò di nuovo che c'era a Roma e che fu, in seguito, di grande importanza anche per le Marche. Il committente Flaminio Ricci ha avuto un ruolo decisivo nell'esecuzione riuscendo, con grande sensibilità, a comprendere la personalità vulcanica di Rubens.

Anna Orlando, studiosa della pittura del Seicento fiammingo, ha fornito un supporto determinante a Morselli nel tentare di ricomporre i rapporti di Rubens con altri pittori, contribuendo al consolidamento dell'ipotesi che il punto di partenza dell'artista sia stata Genova, anche per motivi politici: sarebbe stato impossibile, infatti, a quelle date, per un cattolico che proveniva dalle Fiandre, attraversare la Francia calvinista. Vengono menzionate numerose influenze esterne che condizionarono la

pittura di Rubens, come il *retablo* di Ingolstadt, ammirato durante un viaggio al seguito del Gonzaga, o un polittico di Francesco Traini oggi a Yale, che l'artista vide tra Pisa e Livorno ed è possibile ricondurre in maniera letterale a una sua interpretazione di Sant'Anna.

Conclude l'opera un indice ragionato di luoghi e personaggi che, attraverso le tappe della vita dell'artista, traccia una mappa dei suoi spostamenti, delle influenze e delle trasformazioni.

Dalla presentazione del volume è emersa, dunque, una rappresentazione della personalità dell'artista nuova ed eccentrica, poliedrica e modernissima, di assoluto fascino: un pittore-diplomatico intento a sviluppare la propria carriera attorno ad un *network* relazionale e culturale di cui possiamo, in maniera più approfondita, avere cognizione e delineare a partire non solo dalle opere ma anche dalle fonti documentarie, finalmente esplorate con completezza.

7 novembre 2019, Aula Magna, Santa Cristina

CENTRO E PERIFERIA NELLA STORIA DELL'ARTE ITALIANA

Giulio Anelli

In occasione della rassegna *Incontri in Biblioteca 2019*, giovedì 14 novembre presso la Fondazione Federico Zeri si è tenuta la presentazione della riedizione in forma autonoma da parte dell'editore Officina Libraria del saggio *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana* di Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg, pubblicato nel primo volume (Questioni e metodi) della *Storia dell'arte italiana* Einaudi (1979). A condurre l'evento, oltre allo stesso Ginzburg, Andrea Bacchi e Daniele Benati che lo hanno definito capitale fin dalla sua prima pubblicazione, alla luce del suo impatto accademico e formativo. Ecco quindi che il confronto con l'autore si è rivelato illuminante per risalire alle ragioni di tale risonanza.

Sicuramente il primo motivo è da attribuire al suo carattere ibrido, frutto della collaborazione tra due autori appartenenti a campi di studio adiacenti ma pur sempre distinti. Una scrittura a quattro mani tra uno storico dell'arte, Castelnuovo, e uno storico, Ginzburg, non era infatti usuale in quegli anni. L'intento, come spiega lo

stesso Ginzburg nell'introduzione scritta per la riedizione, era di esaminare un contesto storico-artistico molto ampio, per arrivare poi ad analizzare singole situazioni e casi particolari. La collaborazione rendeva più agevole inserire tutto in un quadro non solo spaziale, ma anche temporale: 'lo sguardo analitico sui casi rinviava al quadro comparato sincronico e diacronico, ecco la contiguità con la microstoria.' Altrettanto rilevante lo stretto rapporto di amicizia e l'intesa professionale che univa i due studiosi. Durante la conferenza Ginzburg non ha mancato di ricordare l'amicizia che lo legava a Enrico Castelnuovo, scomparso nel 2014, l'eloquio del quale, ricco di espressioni idiosincratiche e battute fulminanti, è ancora ben avvertibile nel testo.

Introducendo il dibattito, Benati si è dapprima concentrato sul titolo e su quanto viene dichiarato nello stesso *incipit* del saggio: "Periferia, o provincia? Forse è meglio parlare di periferia, termine più neutro, e meno carico di implicazioni valutative". In realtà, ha ricordato, il termine "provincia" era già stato sdoganato nella sua accezione pienamente positiva e felicemente sperimentale da uno studioso di matrice longhiana come Francesco Arcangeli, che nel catalogo della *Mostra della pittura del '600 a Rimini* (1952) aveva parlato, a proposito dell'attività di Cagnacci e di Centino a Rimini, di "provincia sincera", contrapponendone la produzione al carattere più artificioso promosso dai centri maggiori.

Rispondendo, Ginzburg ha detto di aver accarezzato, in occasione della riedizione, l'idea di una leggera modifica del titolo per renderlo ancora più aderente alla tesi del libro. Se avesse avuto modo di discuterne con Castelnuovo, infatti, sarebbe stato orientato a declinare centro e periferia al plurale, così da sottolineare con 'Centri' e 'Periferie' non

solo il carattere policentrico dell'analisi, ma anche quello poli-periferico. Circa la scelta tra periferia e provincia, secondo Ginzburg la differenza è sottile, ma essenziale. Mentre periferia mantiene un carattere neutro, autonomo e pronto a ospitare le piccole e varie realtà artistiche italiane, provincia è carico di un giudizio estetico, una valutazione negativa attribuibile alla marginalità del luogo. Ginzburg ritiene quindi indispensabile rimarcare la distanza concettuale di questi due termini.

Presentare il caso di Avignone diventa allora significativo proprio in tal senso: una città, un centro politico importante, dal 1305 sede papale, priva però di una sua tradizione affermata, e dunque disponibile ad accogliere pittori stranieri. Oltre ad artisti francesi e del nord Europa, vi giunsero Simone Martini da Siena, Matteo Giovanetti da Viterbo e numerosi altri da Roma e Bologna. La distanza fra centro e confine quindi si accorcia e si fa più sfumata e il termine periferia meglio riesce a restituire la complessità di tale fenomeno.

Ma proprio in vista di questo carattere policentrico, come si riesce a distinguere il centro dalla periferia nella particolare scena artistica italiana? Ginzburg trova la risposta nelle scelte storiografiche di Luigi Lanzi. Con Lanzi si codifica un sistema ancora oggi considerato un punto di riferimento in campo storico-artistico, che prende le distanze dal venerando schema imperniato sulle biografie degli artisti per avvicinarsi ad un'idea più generale, articolata e permeabile quale quella di scuola, intesa come centro di produzione artistica. Ecco allora che Ginzburg e Castelnovo rivedono in Lanzi e nei suoi predecessori illustri, Giorgio Vasari e Plinio il Vecchio, degli esempi obbligati da cui partire.



Copertina del libro "Centro e periferia"

Per parlare di centro artistico non basta però identificare la città con una particolare scuola, ma subentrano molteplici componenti legate strettamente tra loro che contribuiscono a creare e mantenere attivi questi centri: le condizioni economiche, politiche e religiose, infatti, incidono in modo determinante sulla rilevanza e il prestigio di queste realtà. Ciò che quindi distingue il centro dalla periferia è il principio di emulazione,

che deriva dal benessere e dalla floridezza che consentono alle committenze di fiorire e il concentrarsi degli artisti, così che il confronto intellettuale in generale risulta estremamente incoraggiato. Nuovamente un esempio ci chiarisce questa dinamica: Vasari nelle *Vite* riporta l'inquietudine di Donatello che, desideroso di nuovi stimoli, abbandona Padova, dove era trattato con tutti gli onori, per tornare al centro del campo, a Firenze.

Inevitabilmente l'idea di centro contrapposta a quella di periferia trasuda superiorità. A tal proposito Daniele Benati e Carlo Ginzburg hanno messo in luce il ruolo dell'Italia che sembra emergere dal paragrafo finale del saggio. Da un lato essa porta infatti il pesante quanto prestigioso carico di una tradizione centrale nella storia dell'arte europea, dall'altro già a partire dal secolo scorso pare essersi

accostata a una dimensione periferica. Dopo Marinetti e i Futuristi, che ambivano a liberarsi dai retaggi culturali del passato, e De Chirico, che invece li riproponeva in chiave ludica, sospesa, il lettore sembra essere lasciato davanti all'idea di un'Italia periferica, quasi sconfitta.

Ginzburg mette in luce un diverso aspetto, ma altrettanto potente. Sottolinea infatti quanto non esista altrove una tale concentrazione artistica in uno spazio così ristretto, policentrico e poli-periferico come si ritrova nella nostra penisola. L'Italia rappresenta quindi l'incarnazione perfetta della particolare concezione di centro e periferia dei due autori. Il caso anomalo italiano sembra contenere un'ulteriore ricchezza che può essere facilmente riferita su scala globale. Ginzburg si presenta come difensore del particolare, dell'anomalia, con queste parole: 'mentre la norma non può includere tutte le violazioni della norma, l'anomalia invece racchiude per definizione anche la norma stessa'.

Queste osservazioni aprono a un ultimo tema: quando ormai ci si rende conto di essersi calati in una società globale, strettamente connessa, e le distanze sembrano sparire, i termini stessi di centro e periferia hanno ancora valore? Ginzburg in risposta accenna a una prospettiva suggestiva: di fronte a un policentrismo su scala globale la periferia non è da rifuggire, perché presenta personali forme di resistenza ai modelli centrali. Spesso è infatti il codice di lettura ad essere in ritardo.

Ecco quindi che la conferenza, scandita dagli interventi del pubblico, si è conclusa mettendo in luce aspetti molto attuali: dalla figura di Roberto Longhi, grande scopritore di territori periferici, ai piani regolatori per le architetture periferiche delle città negli anni Settanta, questo saggio

dimostra perciò di essere, ancora oggi, un ottimo strumento per rivedere quel codice di ricezione, di cui parlava lo stesso Ginzburg, per considerare l'anomalia come una ricchezza.

14 novembre 2019, Fondazione Zeri

VIDEOART YEAR BOOK, QUATTORDICESIMA EDIZIONE

Angela Di Pasquo e Veronica Pillon

Nella suggestiva cornice del Complesso di Santa Cristina a Bologna, il 20 novembre 2019 ha avuto luogo *Videoart Yearbook*, l'annuale rassegna dedicata alla videoarte italiana. Giunto alla quattordicesima edizione, l'evento è stato promosso dal Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna e curato da Renato Barilli, Guido Bartorelli, Alessandra Borgogelli, Pasquale Fameli, Silvia Grandi, Fabiola Naldi.

Ospite d'onore della manifestazione è stato Andrea Bellini, direttore del Centro d'Arte Contemporanea di Ginevra e direttore artistico della Biennale dell'Immagine in Movimento. Un omaggio completo alla videoarte dunque, ma anche un'occasione di dialogo e confronto tra due iniziative che vanno alla ricerca degli stessi linguaggi.

Dopo l'introduzione di Renato Barilli, la prima parte dell'evento è stata guidata da Andrea Bellini, che ha spiegato i tratti peculiari della Biennale di Ginevra dedicata all'immagine in movimento e ha presentato in esclusiva per



Elisabetta di Sopra, Pietas, 4'52'' (fotogramma), 2018

il pubblico bolognese un video inedito dalla serie *BLKNWS* (*Black News*) di Kahlil Joseph, ospite della manifestazione nel 2018 e approdato anche alla 58a Biennale di Venezia.

Il suo lavoro propone un approccio concettuale e critico al giornalismo contemporaneo, una riflessione sull'informazione odierna con una pratica ibrida, che spazia tra cinema, arte visiva e media culturali. I suoi video sono costituiti da un *collage* di filmati di diversa provenienza, che mescolano cultura alta e cultura bassa. Una ricerca che non esclude un impegno di tipo politico da parte dell'artista afroamericano, attento alle problematiche di matrice razziale, come del resto il titolo del progetto evoca. Data la quotidiana produzione di materiale da parte dei media, quella di Kahlil Joseph si rivela una pratica in divenire, pronta a svilupparsi e arricchirsi via via con contenuti sempre nuovi.

La seconda parte della manifestazione ha lasciato spazio alla videoarte italiana. La presentazione dei sedici video ha seguito uno schema ormai consolidato negli anni: un flusso continuo in cui i linguaggi e le tecniche adottati

dai vari artisti si mescolano, generando così connessioni impreviste tra i vari filmati. L'aggettivo utilizzato da Silvia Grandi per descrivere questa edizione della rassegna è stato "multitasking": alle animazioni, si sono affiancati dei video performativi in cui il corpo è realmente protagonista e si raccontano azioni, si suggeriscono atmosfere, emozioni e sensazioni. Non c'è ordine gerarchico e nessuna preferenza è stata manifestata dal gruppo curatoriale, tant'è che il criterio scelto per la visione dei lavori, che si sono susseguiti senza pause, è stato l'ordine alfabetico del nome degli autori.

Come nelle edizioni precedenti, ampio spazio è stato dedicato ai video d'animazione.

Il duo artistico Apotropia ha presentato *The Kiss*, un'opera in cui due corpi composti di pure particelle entrano in contatto: le emozioni provocate dal bacio, dall'incontro con l'altro, si traducono in fenomeni di discontinuità elettrica e chimica, resi attraverso l'alterazione dell'immagine.

Il medesimo 'espediente' viene utilizzato anche da Igor Imhoff in *Samsara*: l'artista, infatti, gioca con l'animazione e la musica per generare delle connessioni elettromagnetiche. Il soggetto è infatti un bambino che cresce, si trasforma, si muove e interagisce con gli esseri che popolano l'ambiente; i rapporti umani vengono analizzati in chiave sinestesica e multiforme.

L'emozione è protagonista anche nel lavoro di Rita Casdia che nel suo *Willy-nilly* riflette sul tema della sessualità servendosi di personaggi animati che si fondono, si toccano e si abbracciano in una dimensione che spazia dall'infantilismo del tratto al sogno.

L'uomo, la sua memoria e le sue sensazioni sono ciò che contraddistingue la poetica di Silvia de Gennaro. *Travel Notebooks: Dubai* è un progetto *in progress* che si serve dell'animazione e delle stampe, per rappresentare un viaggio all'interno della città. Lo spazio urbano rivive in un continuo flusso visivo, costruito grazie al ricordo e alla memoria del viaggiatore.

L'essere umano è il comune denominatore tra i video d'animazione e i video performativi. Ne è esempio 'l'ignoto' di Christian Niccoli e di Francesca Fini.

You by Me di Christian Niccoli riflette sulla relazione che intercorre tra l'uomo e l'ignoto: in un corridoio buio, attraversato da rumori sinistri, la camera accompagna lo spettatore fino ad un muro, invalicabile. All'improvviso un personaggio salta oltre il muro, senza fare ritorno e lasciando solo un immenso vuoto.

Francesca Fini con *The Yellow Brick Road* racconta il viaggio della piccola Dorothy Gale nel magico mondo di OZ. L'artista, come Dorothy, va alla scoperta dell'ignoto cercando di non cadere: la strada gialla che deve attraversare è infatti ricoperta di olio e sembra quasi impossibile giungere oltre. In uno sforzo sisifeo, *The Yellow Brick Road* narra la fatica necessaria a trovare un equilibrio.

Accanto alla riflessione sull'individuo, gli artisti hanno trattato l'aspetto dell'uomo come animale sociale affrontando tematiche legate alla migrazione, all'impatto delle nuove tecnologie e al lavoro.

Pietas di Elisabetta di Sopra risemantizza il mito di Medea, lavandone la colpa per aver ucciso i figli. Alla ricerca delle loro tracce, nascoste sotto la sabbia, Medea è il simbolo

della madre che ne attende il ritorno, teme o piange per la loro vita, raccoglie i brandelli dei loro abiti, delle loro scarpe, in attesa che il mare li restituisca. L'opera esprime la pietà, dunque, per le stragi che avvengono ogni giorno nei nostri mari e per la vita frenata dall'imprevedibilità della morte.

L'intento di Liuba in *You're out* è quello di parlare di migrazione e di lotta per i diritti dei migranti. In un video performativo, i richiedenti asilo vengono invitati a giocare al gioco delle sedie, metafora della condizione attuale dell'accoglienza. Non c'è infatti spazio per tutti. Liuba, tuttavia, non perde la speranza e il gioco finisce con l'augurio che tutti trovino la propria sedia.

Il punto di partenza di Leoni & Mastrangelo per *Alzaia(S)* è l'omonima opera ottocentesca di Telemaco Signorini: i due performer, infatti, cercano inutilmente di spostare, grazie ad un sistema di cavi, la parete. Sullo sfondo, un individuo indossa un visore a realtà aumentata: la tecnologia e i nuovi media, nonché l'informazione post-moderna, sembrano imprigionare l'individuo che non può più scegliere e capire ciò che sta vedendo ma è costretto a vivere in un "cono d'ombra".

Marcantonio Lunardi in *Worn Out* parla di lavoro e di professioni che stanno lentamente scomparendo: in una carrellata, molto lenta, di *tableaux vivants*, i lavoratori vengono mostrati, immobili. In una luce quasi caravaggesca, i volti diventano i veri protagonisti della narrazione, veicolo di speranza e di cambiamento, grazie alla riconquista di un tempo a dimensione umana.

Anche Saul Saguatti cerca di far rivivere la manualità in *Instant Film - Effetto Moiré*. *Moiré* è un termine francese

che fa riferimento ad un particolare tipo di tessuto che richiama l'effetto cangiante dell'acqua: il motivo decorativo, ottenuto nel video grazie all'unione dell'elettronica e del disegno, sintetizza e rivitalizza l'artigianalità umana.

L'evento, che ha riscosso un considerevole successo di pubblico sia tra gli studenti che tra appassionati e curiosi, si è concluso con la seguente citazione del comitato scientifico: «Gli uni e gli altri confermano l'arco ampio coperto da questo genere "novissimo" e in continua espansione, dalle applicazioni della computer grafica alle testimonianze di aspetti del comportamento esistenziale o di rilevanza del sociale», a testimonianza di come la videoarte sia una forma assolutamente attuale, viva e funzionale alla ricerca artistica, sia di natura estetica che sociale.

20 novembre 2019, Aula Magna, Santa Cristina

DECORAZIONE PITTORICA E LITURGIA IN SANT'AGOSTINO A RIMINI. PRESENTAZIONE DI DANIELE BENATI

Emma Puliti e Claudia Russo

Il giorno 28 novembre 2019 si è tenuta, presso il DAMSLab, la seconda giornata di studi del convegno internazionale “Gli spazi del sacro nell’Italia medievale” organizzato da Fabio Massaccesi e Giovanna Valenzano (Università degli Studi di Padova) e presieduta da Andrea De Marchi (Università degli Studi di Firenze). Il seminario ha offerto un’occasione per fare il punto su questioni legate all’organizzazione degli ambienti religiosi in ambito medievale ancora poco considerate e conosciute dalla critica. Daniele Benati in particolare ha parlato della decorazione pittorica nella chiesa di Sant’Agostino a Rimini, sottolineandone il significato dal punto di vista liturgico.

La sua riflessione, che ha trovato spazio anche in un libro di recente pubblicazione (*Il Trecento riscoperto. Gli affreschi della chiesa di Sant’Agostino a Rimini*, a cura di D. Benati, Silvana ed., Milano 2019) nasce da un’accurata campagna fotografica svolta dal fotografo riminese Gilberto Urbinati sugli affreschi che decorano le pareti della cappella a



*Maestro del coro di Sant'Agostino, Crollo di Efeso, 1308-18 ca.,
Chiesa di Sant'Agostino, Rimini*

cornu epistolae e di quella centrale. Per i primi già Roberto Longhi aveva proposto un riferimento a Giovanni da Rimini, pittore documentato dal 1292 al 1309. Essi sono testimonianze fondamentali poiché mostrano la fortuna che dovettero avere i perduti affreschi di Giotto nella chiesa di San Francesco della medesima città. Questi ultimi aggiornarono la tradizione artistica locale, imponendo una concezione spaziale e volumetrica più razionale che divenne normativa. Nonostante la perdita delle pitture di Giotto, Daniele Benati ha sottolineato come sia comunque possibile avere un'idea di esse attraverso l'eco che ebbero nell'opera riminese di Giovanni e in ambito emiliano.

Dal punto di vista iconografico la cappella in *cornu epistolae* presenta storie mariane ai lati e, a incorniciare la monofora centrale, una serie di santi che compongono una sorta di 'pantheon' dell'ordine agostiniano. Lo stile è molto fedele al modello giottesco e presenta le scene della vita della Vergine delimitate da colonne tortili e da architravi retti

da mensole scorciate, per conferire illusionisticamente maggiore ampiezza spaziale alla cappella. Nonostante i forti riferimenti a Giotto, Giovanni da Rimini mantiene ancora uno stretto legame con la tradizione ieratica bizantina, anche se il tono non è così imperturbabile come potrebbe sembrare all'apparenza, data la perspicua attenzione alla drammaticità degli eventi e alle emozioni dei protagonisti. Inoltre, in basso, rivolte verso la Vergine, si notano due figure femminili di devote identificate come possibili committenti del ciclo. Tuttavia, non avendo esse alcuna identificazione certa, Daniele Benati ritiene che possano essere una rappresentazione tipizzata della confraternita laicale femminile che si è occupata della committenza. Per quanto riguarda la datazione della decorazione pittorica, egli la riconduce a un testamento del 1303 di un certo Umizolo di Neri, il quale dispose un lascito per dotare di un crocifisso e di una Madonna in maestà l'altare della Madonna nella cappella laterale, identificata con quella in questione.

La seconda parte dell'intervento si è concentrata sull'analisi della decorazione dell'arco trionfale e della cappella maggiore. Il primo problema trattato è stato quello relativo alla datazione delle pitture: Benati ritiene che esse vennero eseguite tra il 1315 e il 1318 per l'occasione del solenne capitolo generale dell'Ordine agostiniano. In vista di un tale evento, infatti, trova piena giustificazione il riassetto decorativo della parte finale della chiesa, che in questo caso comporta una ripartizione dei compiti: il *Giudizio universale* - che occupava l'arco trionfale, staccato a seguito del terremoto del 1917 e attualmente conservato nel Museo della Città di Rimini - venne eseguito da Giovanni da Rimini; la cappella maggiore affrescata con storie di San Giovanni Evangelista, santo titolare della chiesa *ab*

antiquo, presenta invece uno stile differente.

Dobbiamo tenere in conto che la visione che abbiamo oggi del ciclo non corrisponde a quella medievale, in quanto le scene della vita del Santo erano visibili solo dai consacrati, separati attraverso il tramezzo dai laici, ai quali era concessa la sola visione della parte centrale. Essa prevede, su tre livelli, il Redentore in cattedra, la Madonna in maestà e il Noli me tangere: una visione simultanea di grande efficacia dottrinale che è venuta meno nel momento in cui è stato abbattuto il tramezzo. Rispetto alle parti eseguite da Giovanni da Rimini queste storie presentano uno stile differente: il cosiddetto “Maestro del coro di Sant’Agostino” è infatti travolto dalla foga del racconto, i cui ritmi sono più imprevedibili ed enfatici. Di conseguenza, Daniele Benati sottolinea come la mano non possa essere quella di Giovanni né di suo fratello Giuliano e ipotizza un’autografia di Zangolo, il terzo dei fratelli, descritto come ponte tra il mondo rarefatto e ieratico di Giovanni e di Giuliano e quello drammatico e impietoso di Pietro da Rimini.

L’intervento è stato di estremo interesse poiché ha contribuito a mettere in luce la questione dei soggiorni nell’Italia settentrionale di Giotto, secondo Daniele Benati decisamente da rivedere anche perché si scontra spesso con la scarsità di testimonianze materiali autografe, che rende possibile solo formulare ipotesi attraverso la lettura degli influssi sulla produzione pittorica locale, come nel caso esaminato. Il dibattito, vivace in entrambe le giornate, ha stimolato il dialogo e il confronto tra i relatori. Andrea De Marchi, ad esempio, ha esposto il suo parziale disaccordo relativamente alla questione delle due figure di committenti e al fatto che esse non siano delle presenze categoriali, come indicato da Daniele Benati, bensì il ritratto delle eredi ed

esecutrici del testamento di Umizolo di Neri del 1303, data che De Marchi intende come *terminus post quem e non ante quem*.

28 novembre 2019, DAMSLab, Laboratorio delle Arti

MUSEI, MOSTRE E FRUIZIONE. CARLOTTA MARI E IL VALORE DELL'ALLESTIMENTO

Viviana Scacchi e Elena Righini

Il 27 e il 28 novembre Sandra Costa ha organizzato il laboratorio dal titolo 'Storia dell'Arte e Museografia. Musei, mostre e fruizione, il valore dell'allestimento'. L'evento, tenutosi nell'Aula Magna del Complesso di Santa Cristina, era rivolto a tutti gli studenti della Laurea Magistrale in Arti Visive. Nel corso dei due incontri sono state analizzate alcune problematiche relative alla museografia contemporanea, soprattutto in merito all'allestimento, al rapporto tra le opere e lo spazio espositivo e alla relazione e al coordinamento tra le diverse professionalità del settore. L'ospite dell'evento è stata l'architetto Carlotta Mari di PANSTUDIO, uno studio di architetti associati che si occupa di architettura e urbanistica e che da decenni costituisce un punto di riferimento a livello nazionale per quanto riguarda la progettazione museografica e l'allestimento di spazi espositivi dedicati all'arte.

Nella prima giornata sono state affrontate le tematiche più salienti che riguardano gli allestimenti e i nodi museografici: dalla climatizzazione degli spazi, fondamentale per la

salvaguardia delle opere richiesta dai committenti, alle esigenze di versatilità e adattabilità del progetto espositivo; dall'introduzione di apparati multimediali alla necessità di individuare percorsi adatti ai diversi tipi di pubblico.

L'analisi di queste problematiche è stata esposta con riferimenti specifici alle mostre alla cui realizzazione Carlotta Mari ha contribuito in prima persona, seguendo l'impostazione metodologica di PANSTUDIO.

'Frida Kahlo, oltre il mito', commissionata da 24ORE Cultura al MUDEC di Milano e curata da Diego Sileo, è stata aperta al pubblico dall'1 febbraio al 3 giugno 2018. Il progetto prevedeva l'esposizione di un grande numero di opere (circa 200), provenienti da differenti prestatori e con diverse esigenze conservative: per questo motivo un'attenzione particolare è stata rivolta all'impianto di climatizzazione presente nello spazio espositivo. La sua particolare conformazione, per esempio, ha reso necessaria la realizzazione di una mensola di 70 cm circa la quale, scorrendo lungo le pareti al di sotto delle opere, adempiva a più funzioni: schermare l'aria in uscita dalle griglie dell'impianto a pavimento e a ridosso delle pareti, costituire un distanziale per proteggere i dipinti dall'esposizione troppo ravvicinata al pubblico e servire da punto di appoggio per i documenti esposti (protetti da teche in plexiglas) e gli apparati didascalici. La mostra è stata organizzata seguendo alcune tematiche fondamentali della produzione di Frida Kahlo (l'essere donna, il rapporto con la natura e con la politica, il dolore, ecc.); per favorire il percorso di fruizione le sezioni sono state differenziate tramite l'utilizzo di diversi colori ispirati alla *palette* dell'artista.

Interessante il confronto a livello progettuale con un'altra



“Frida Kahlo. Oltre il mito”, 2018, MUDEC, Milano

mostra, ‘Paul Klee. Alle origini dell’arte’, tenutasi anch’essa al MUDEC, con un corpus di 130 opere e curatela di Michele Dantini e Raffaella Resch, il cui progetto d’allestimento ha preso come riferimento quello ideato dal grande architetto Carlo Scarpa per la mostra su Klee a Venezia nel 1948. L’architetto Mari ha sottolineato l’importanza di confrontarsi con le esigenze del committente, che in questo caso aveva richiesto supporti multimediali (proiezioni e postazioni interattive) da inserire all’interno del percorso.

Con ‘Van Dyck. Pittore di corte’, allestita nella Galleria Sabauda a Torino e ‘Antonello da Messina’ a Palazzo Reale a Milano, è stata evidenziata l’importanza della versatilità e dell’adattabilità di un progetto espositivo. Entrambi gli ambienti, infatti, presentano caratteristiche che hanno fortemente condizionato le scelte di allestimento, un problema molto comune alle sedi espositive italiane quasi

sempre all'interno di palazzi storici. Nel primo caso, Carlotta Mari si è soffermata sul problema dell'accessibilità e della circolazione del pubblico, in quanto lo spazio dedicato alle mostre nella Galleria Sabauda presenta un solo accesso che funge da ingresso ed uscita. Come tutti gli studi di architettura che si occupano dell'allestimento di grandi mostre, anche PANSTUDIO deve confrontarsi con le richieste dei prestatori in merito alla salvaguardia delle opere: a tale fine, ad esempio, sono stati progettati elementi 'distanziatori' tra l'opera e il pubblico. Nel secondo caso, il focus è stato posto sugli ambienti al piano terra di Palazzo Reale: senz'altro una sede prestigiosa, ma che avrebbe bisogno di essere ristrutturata architettonicamente e rinnovata nelle dotazioni impiantistiche.

Particolare interesse ha destato l'analisi delle problematiche che si pongono quando una mostra viene allestita, solo con alcune variazioni, in spazi diversi come 'Hiroshige. Visioni del Giappone' alle Scuderie del Quirinale a Roma e 'Oltre l'onda - Hokusai - Hiroshige' al Museo Archeologico a Bologna. Le diverse esigenze che regolano gli spazi hanno imposto un differente allestimento, ottenendo un risultato, a livello di affluenza, che esprime l'apprezzamento per quello meglio riuscito: a Bologna, infatti, è stato possibile arricchire il corpus della mostra, ampliato con l'aggiunta delle opere di Hokusai, con una struttura di supporto che accoglieva didascalie e illuminazione, contribuendo a creare un ambiente 'avvolgente' e una percezione più intima del rapporto con le opere esposte.

Dopo una prima giornata dedicata alle questioni inerenti allo spazio entro cui le mostre si svolgono, il secondo appuntamento ha presentato gli attori normalmente coinvolti negli allestimenti, cogliendo l'occasione della

mostra 'Futurismo', appena allestita a Palazzo Blu a Pisa e visitabile fino al 9 febbraio 2020. Carlotta Mari si è soffermata sulle principali figure professionali, a partire dal curatore che si occupa del progetto scientifico e della selezione delle opere (in questo caso Ada Masoero, che ha scelto di raccontare il futurismo attraverso i "manifesti" a cui far corrispondere ogni sezione). Importante, anche se la sua attività è meno visibile, il *currier* incaricato dai prestatori di 'accompagnare' le opere: questa figura professionale ha un notevole rilievo in quanto è il contatto tra il prestatore, il curatore, il progettista/direttore dei lavori ed il *registrar* (la persona che "prende in carico" le opere per la sede espositiva che ospita la mostra); il *light designer*, il cui ruolo consiste nel progettare l'illuminazione della mostra confrontandosi con l'architetto e il curatore e rispettando gli standard illuminotecnici richiesti per le varie tipologie dei materiali in esposizione; il grafico, che, seguendo le indicazioni del progettista, sviluppa tutti gli aspetti della comunicazione a stampa all'interno del percorso espositivo; coloro che progettano e realizzano le installazioni multimediali. In stretto rapporto con l'architetto e il *currier*, ma dietro le quinte, lavora sempre il restauratore che redige il *condition report* sullo stato di conservazione delle opere al momento del loro arrivo nella sede espositiva (occupandosi, ma solo se autorizzato dal prestatore, degli eventuali necessari interventi manutentivi) e alla fine della mostra prima del loro imballaggio. Altra presenza fondamentale nell'allestimento di una mostra è la ditta specializzata nel trasporto delle opere d'arte, responsabile della loro movimentazione, dalla preparazione delle casse, al trasferimento da una sede all'altra fino al montaggio nella sede espositiva. Da ultimi, ma in realtà primi perché senza di loro nessuna

mostra sarebbe possibile, i prestatori: musei e istituzioni pubbliche, gallerie e collezioni private il cui numero ed esigenze condizionano la fase di allestimento e montaggio, nonché il *budget* di ogni esposizione.

La presentazione si è chiusa con un momento di dibattito animato dagli studenti che hanno posto all'attenzione della discussione, tra le altre, l'attuale e sensibile questione del riuso delle strutture allestitivo. Carlotta Mari ha sottolineato l'importanza di attivare un circolo virtuoso che, alla fine della mostra, porti allo stoccaggio dei materiali utilizzati e a un loro successivo reimpiego, affermando però che l'ordinaria limitatezza degli spazi di magazzino rende ad oggi questo processo inusuale, tanto che risulta di norma più pratico ed efficiente il loro smaltimento ricorrendo ogni volta ad una nuova produzione.

Carlotta Mari ha, infine, sintetizzato il ruolo e l'attività di chi si occupa di allestimento museografico nell'ambito delle esposizioni d'arte. Come esempio l'architetto ha analizzato il lavoro di progettazione di PANSTUDIO che, a partire dal progetto scientifico, propone al curatore un progetto distributivo ed architettonico di massima, visualizzato anche con immagini 3D, cui fanno seguito i disegni esecutivi e di dettaglio; si procede poi con la redazione di un computo metrico estimativo, necessario per la richiesta di preventivo a ditte specializzate e, una volta scelta dall'organizzatore, alla direzione dei lavori nel corso della realizzazione e del montaggio delle strutture dell'allestimento; l'attività si conclude con l'assistenza all'*accrochage* delle opere.

Gli incontri con l'architetto hanno mostrato agli studenti la centralità della relazione tra i diversi attori dell'esposizione: i curatori, la committenza, e soprattutto il pubblico e le sue

esigenze, evidenziando come l'allestimento risulta essere il modo di esprimere quello che il curatore vuole raccontare tramite le opere scelte e il percorso critico previsto.

Ogni mostra d'arte ha bisogno di un *fil rouge* architettonico: nel caso di PANSTUDIO particolare cifra stilistica può essere identificata nell'utilizzo dei colori come elementi che sottolineano e caratterizzano l'articolazione delle zone narrative.

La seconda giornata si è conclusa con un laboratorio che ha visto la partecipazione attiva degli studenti di Museologia e del Corso AMaC sollecitati ad individuare ed analizzare le tematiche che uniscono l'attività dello storico dell'arte a quella del museografo. Le due giornate hanno infatti evidenziato come la sintonia tra curatore e progettista sia essenziale per la realizzazione di esposizioni scientificamente corrette e pienamente fruibili.

28 novembre 2019, Aula Magna, Santa Cristina

collegArti 1/2020
DOSSIER

LA CITTÀ IN MOSTRA:
PATRIMONIO CULTURALE E
MODALITÀ DI DISPLAY

PRESENTAZIONE

Dopo gli interessanti esiti scaturiti dal laboratorio *La città in mostra: patrimonio culturale e modalità di display* organizzato da Sandra Costa per gli studenti di Museologia e Collezionismo durante l'anno accademico 2018-2019, si è ritenuto di dare corso alla medesima attività didattica anche per l'annualità 2019-2020, al fine di garantire una continuità a questa riflessione.

La tipologia della ricerca si presta, infatti, ad una mappatura delle scelte di display che storicamente hanno caratterizzato la valorizzazione del patrimonio storico artistico di ambito bolognese, strumentale alla realizzazione di un archivio i cui agili saggi possano proporsi come occasioni di stimolo a studi e ricerche più approfonditi.

Ho avuto il piacere di accompagnare nel percorso di lavoro quattro gruppi di studenti che hanno rivolto la loro attenzione ad ambiti sia storicamente che tipologicamente diversi, proposti anche in questa edizione rispettando un ordine di carattere cronologico.

Il Museo civico d'arte industriale Davia Bargellini è stato analizzato da un punto di vista piuttosto insolito, ovvero

considerando gli effetti che i provvedimenti richiesti dalle più recenti normative in tema di sicurezza hanno prodotto sul display della collezione. L'intenzione è stata quella di dare conto di una molteplicità di problematiche che coinvolge curatori e responsabili di un museo, obbligati a confrontarsi con la soluzione di esigenze di ordine meramente pratico o relative alla sicurezza assicurandosi che non impattino sulle ragioni della conservazione e della fruizione del patrimonio.

Lo studio delle vicende che hanno accompagnato la valorizzazione degli scavi di Sala Borsa ha invece messo in evidenza le questioni e gli effetti di una fruizione di tipo meramente accidentale. Nonostante l'importanza, per la sedimentazione dei valori identitari, del display offerto ai bolognesi in seguito all'attività di recupero degli scavi, è innegabile che le molteplici funzioni e servizi organizzati all'interno di questo centralissimo spazio cittadino tendano a relegare ad un piano di interesse secondario un patrimonio archeologico che costituisce, in realtà, il fulcro culturale non solo di questo ambiente ma dell'intera narrazione della memoria storica delle radici della città.

Il Museo per la memoria di Ustica si presenta come uno spazio di recente apertura che tuttavia è già stato oggetto di modifiche rispetto alla comunicazione delle sue stesse ragioni storiche. Per questo consente una importante riflessione sulla complessità della mediazione ai pubblici, mettendo in evidenza che in un museo la narrazione proposta dal display delle opere d'arte trova di norma la sua più completa espressione solo se adeguatamente armonizzata con i contenuti di natura più strettamente informativa. La forte empatia generata dall'opera di Christian Boltanski necessita di essere supportata dalla

complessa conoscenza dei fatti che stanno all'origine dell'iniziativa per poter essere apprezzata dagli utenti, provenienti da molteplici background culturali.

Infine, la mostra temporanea organizzata dalla Fondazione del Monte presso la propria sede in occasione della "ricostruzione" dell'opera di Ubaldo Gandolfi la pala de *La visione di San Camillo de Lellis*, oggetto di molte vicende tra le quali lo smembramento e dispersione delle sue parti, è lo spunto per approfondire il tema del mutare della sensibilità del pubblico, nei diversi periodi storici, di fronte alla fruizione delle opere d'arte. L'accuratezza degli studi filologici più recenti di cui sono oggetto i beni storico artistici potrebbe indurre alla considerazione che sia sempre stato così. Il saggio, invece, mette molto bene in evidenza come, nelle diverse epoche, le ragioni di apprezzamento di un dipinto siano state le più svariate e che, di conseguenza, il display sia stato posto al servizio, di volta in volta, di esigenze di culto, di interessi puramente collezionistici o, ancora, della contingenza di eventi esterni, come ad esempio quelli collegati a vicende ereditarie.

Ancora una volta abbiamo ritenuto, visti gli esiti del lavoro svolto, che l'impegno degli studenti meritasse di non andare disperso, ma dovesse restarne testimonianza oltre la presentazione proposta da ogni gruppo ai colleghi del corso che non avevano preso parte all'attività. È sembrato naturale, quindi, accogliere i brevi saggi nella sezione collegArti Dossier, appositamente predisposta, a partire dalla scorsa edizione, per offrire un supporto alle iniziative di didattica laboratoriale.

Anna Lisa Carpi

PERIOD ROOMS E MODERNITÀ:

il Museo Davia Bargellini tra tradizione e innovazione

A cura di Valentina Pieraccini e Rosarianna Romano

Il Davia Bargellini, museo civico di arte industriale della città di Bologna, è allestito secondo le modalità tardo ottocentesche della *period room*, così come volle Francesco Malaguzzi Valeri, Soprintendente alle Gallerie di Bologna e della Romagna negli anni dal 1914 al 1923, il quale lo considerava luogo di ispirazione per la produzione degli artigiani bolognesi.

Malaguzzi Valeri - storico dell'arte ricordato anche per l'attenzione alla tutela del patrimonio storico artistico e per la curatela o la promozione editoriale di saggi e riviste come "Rassegna d'arte", di cui fu codirettore nel 1901 - iniziò a lavorare all'allestimento del Davia Bargellini a partire dal 1917. Un'esperienza del 1903 presso la Pinacoteca di Brera fu fonte di ispirazione per l'allestimento del museo, sorto nel palazzo omonimo, proprio per volontà del Soprintendente che lo ritenne sede idonea per la posizione centrale e privilegiata. Il museo nacque dalle collezioni di due istituzioni distinte: la Galleria dell'Opera



Fig.1 - Sala 3, detta della “cappellina”, prima del recente intervento

Pia, creata dall'unione dei beni della famiglia Davia con quelli dei Bargellini e la raccolta comunale d'arte industriale, fortemente voluta da Francesco Malaguzzi Valeri, il quale la arricchì attingendo al patrimonio artistico, acquistando oggetti da antiquari e, da abile uomo politico, anche sfruttando la situazione post-bellica che gli garantì contributi da privati e dal Ministero della Pubblica Istruzione e dell'Industria.

Questa tipologia di allestimento museale si inserisce tra i primi esiti di un'attenzione, in quegli anni sempre crescente, nei confronti di oggetti appartenenti al patrimonio industriale: il progetto seguì un fine didattico, sostenuto dalla necessità di porre gli artigiani di fronte ad esempi di un “fare” di alta qualità. Le radici di questa sensibilità sono da ricercarsi nelle grandi Esposizioni Universali che, a partire da quella tenutasi nel 1851 a Londra, precisamente nel Crystal Palace, moderno edificio in vetro e ferro,

diffusero non solo in Europa l'intenzione di coinvolgere gli artigiani i quali, visitando la mostra, avrebbero potuto trarre ispirazioni per le loro produzioni: questo era anche l'intento che mosse Malaguzzi Valeri nell'allestimento del Museo Davia Bargellini.

Malaguzzi Valeri riteneva che le collezioni pubbliche dovessero essere in grado di rievocare i periodi passati in una sorta di "macchina del tempo" capace di trasportare il visitatore in un'altra epoca, in questo caso quella del Barocco bolognese, al fine di offrire, oltre ad un'ispirazione per gli artigiani, la possibilità di avvicinare i meno colti alla conoscenza della storia.

L'ideale museografico di Francesco Malaguzzi Valeri può essere riassunto dal verbo "ambientare", nel senso di "formare ambienti", creare "stanze nelle stanze" in grado di togliere al museo "la freddezza animandolo con l'illusione della casa abitata"¹. Le stanze del Davia Bargellini sono caratterizzate dai mobili e dalle suppellettili scelti da Malaguzzi Valeri per offrire all'intero complesso le sembianze di un palazzo sei-settecentesco e permettere al visitatore di respirare l'aria del tempo, mentre ammira le numerose opere qui conservate (da quelle di Vitale da Bologna alle tele di Lavinia Fontana).

Con il passare degli anni si è deciso di mantenere questo assetto in quanto eccellente testimonianza di allestimento storico, secondo il modello della period room molto apprezzato nell'Italia di fine XIX inizio XX secolo.

Il presente elaborato si pone l'obiettivo di analizzare le modifiche che il Davia Bargellini ha riportato in anni recentissimi, avvalendosi della verifica autoptica alle

¹ Ferretti, 1987, pp 9-25.

collezioni ed agli ambienti del museo; per raggiungere tale scopo è stato fondamentale il contributo offertoci dal suo curatore, Mark Gregory D'Apuzzo².

I cambiamenti sono stati apportati seguendo due linee direttrici: la fruibilità e la sicurezza, entrambe accomunate dall'attenzione nei confronti dei visitatori del museo.

Per migliorare la fruibilità gli interventi hanno riguardato in primo luogo l'illuminazione e la redazione di schede illustrative di ciascuna stanza, in italiano e in inglese, consultabili liberamente dai visitatori.

La terza sala, un piccolo vano di passaggio che ricorda una cappella gentilizia, esemplifica molto chiaramente la modalità delle misure adottate: qui, infatti, sono stati aggiunti alcuni faretti per garantire un'illuminazione più adeguata, ma senza eliminare totalmente la penombra diffusa che consente di sublimare il museo con un fascino da "casa abitata", come nelle intenzioni di Malaguzzi Valeri.

Si tratta di uno spazio piccolo e riccamente arredato: la straordinaria sontuosità di mobili e suppellettili di grande valore ha reso necessaria la presenza di un cordone che delimitasse quest'area. Se tale premura è opportuna per scongiurare il pericolo che i visitatori possano urtare o in qualche modo rovinare l'arredo della sala, tuttavia va sottolineato che impedisce una visione ravvicinata dei quadri esposti e la lettura delle targhette che ne indicano l'autore. (Figg.1-2).

È soprattutto per ovviare a questa problematica, particolarmente evidente nella cappellina, ma frequente

² Abbiamo incontrato Mark Gregory D'Apuzzo per un'intervista presso il Museo Civico Medievale nella mattinata del 6 novembre 2019.

anche nelle altre sale, che sono state redatte, per ciascuna stanza, schede consultabili in italiano e in inglese.

Altri interventi si sono resi necessari per ragioni di sicurezza, senza avere modificato il percorso di visita. Questa comincia dalla sala dove, accolti negli spazi della



Fig. 2 - Sala 3, detta della "cappellina", oggi



Fig.3 - Sala 6, vista dall'interno

del Settecento. Il percorso si conclude con l'ultima sala, nella quale l'attenzione viene catturata da un'elegante carrozza di gala.

Gli importanti cambiamenti odierni hanno riguardato proprio quest'ultima stanza, che negli antichi inventari veniva indicata come salone di rappresentanza dell'appartamento, collegata all'accesso principale. Tra le modifiche più significative, la creazione di un'uscita di sicurezza: una porta a vetri che apre la parete di fondo verso l'entrata del museo e che ha suscitato opinioni discordi. Da una parte vi è chi ha ritenuto senza dubbio suggestivo, per il visitatore che varca l'imponente portone d'ingresso del palazzo, scorgere la sala attraverso la vetrata con la carrozza al centro; di contro altri hanno evidenziato che, dall'interno, in particolare d'estate, la luce che irrompe dal vano potrebbe risultare fastidiosa e la struttura della porta, nella parte inferiore, potrebbe creare effetti stranianti



Fig.4 - Sala 6, vista dall'esterno

(Figg. 3-4).

L'aspetto che induce a maggiori riflessioni è quello legato al fatto che per aprire questa uscita di sicurezza è stato necessario eliminare una porzione di parete un tempo suscettibile di accogliere opere, per le quali si è dovuto pensare a nuove collocazioni: alcune, considerate di minor importanza, sono state spostate nei depositi,

altre nelle pareti rimaste a disposizione, riorganizzando il display con l'attenzione a non alterare il significato d'insieme dell'esposizione e a continuare ad offrire la possibilità di apprezzare la cultura materiale e artistica del museo.

In altri casi si è colta l'occasione degli interventi per offrire maggiore visibilità ad alcune opere: ad esempio la tarsia con la crocifissione, che prima era poco visibile in quanto posta in una zona d'angolo, ora è stata spostata così da spiccare maggiormente ed essere più facilmente apprezzata (Fig. 5); la cassapanca della bottega di Formigine è stata sistemata sotto alla *Madonna con Bambino e donatori* di Vitale da Bologna, al fine di garantire al quadro una posizione privilegiata (Fig. 6); infine, il grande tavolo è stato orientato assecondando il senso della lunghezza della sala e disposto davanti alla credenza nell'intento, sempre presente, di offrire l'impressione della casa abitata (Fig. 7).

Al fine di rispondere all'esigenza di completa sicurezza del visitatore è stato realizzato l'ulteriore intervento della creazione di nuovi bagni, adatti anche per portatori di handicap. Anche in questo caso è da sottolineare che la necessità di un adeguamento alle norme di sicurezza è stata colta come una opportunità per far convivere le esigenze funzionali con le ragioni estetiche: la porta di accesso ai servizi, aperta nella seconda sala, infatti, è stata realizzata sul modello delle altre, tanto che quasi non sembra trattarsi di una realizzazione successiva così da non disturbare l'illusione di aggirarsi in un palazzo sei-settecentesco.

A conclusione, possiamo affermare che il Museo Davia Bargellini è tuttora una felice testimonianza delle tendenze otto-novecentesche in termini di allestimento di musei: la sua vocazione, anche nelle intenzioni future dei respon-

sabili, pare andare proprio nella direzione di un ulteriore consolidamento di questi tratti caratterizzanti per favorire la leggibilità e la fruibilità delle opere e il coinvolgimento di un pubblico più giovane, nonché per confermare il trend di crescita, che dai 12 mila visitatori del 2016 è passato a 26 mila nel 2019. Lo si può ritenere, quin-



Fig. 5 - Tarsia con crocifissione

di, una testimonianza dell'efficacia dei nuovi cambiamenti.

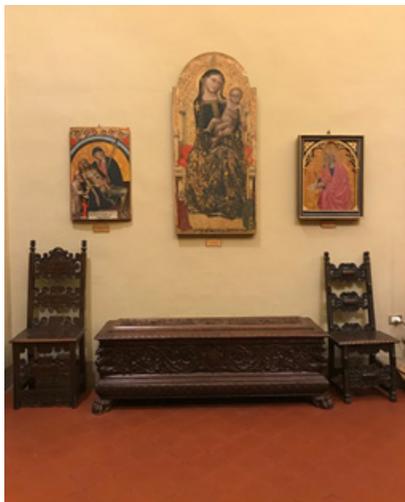


Fig. 6 - Cassapanca della bottega di Formigine, collocata sotto alla Madonna con Bambino e donatori di Vitale da Bologna



Fig. 7 - Tavolo disposto assecondando il senso della lunghezza della sala

BIBLIOGRAFIA

Fanti M., “Bargellini e Davia: due famiglie nella storia di Bologna”, in R. Grandi (a cura di), *Museo Davia Bargellini*, Bologna, Grafis industrie grafiche, 1987, pp. 67-75.

Ferretti M., “Un’idea di storia, la realtà del museo, il suo demiurgo”, in R. Grandi (a cura di), *Museo Davia Bargellini*, Bologna, Grafis industrie grafiche, 1987, pp. 9-25.

Grandi R., “Il Museo Civico d’Arte industriale e la Galleria Davia Bargellini” in *Museo Davia Bargellini*, Bologna, Grafis industrie grafiche, 1987, pp. 3-4.

Grandi R., *Museo Davia Bargellini*, Bologna, Grafis industrie grafiche, 1987.

Malaguzzi Valeri F., *Il Museo d’arte industriale comunale e la Galleria Davia Bargellini*, Reggio nell’Emilia, Off. grafiche reggiane, 1928.

UNA STRATIFICAZIONE (IN)VISIBILE:

SALA BORSA

A cura di Elena Abbate, Lisa Arena, Sofia Sarotto



Fig.1 - La piazza coperta vista dal ballatoio del primo piano

Chiunque entri per la prima volta in Sala Borsa rimane colpito dall'affascinante connubio di architettura e atmosfera vitale e laboriosa, e non può fare a meno di notare le grandi lastre di vetro sul pavimento della piazza coperta che rappresentano un'intrigante intercapedine che separa la Sala Borsa del presente da quella del passato, poiché mostrano proprio le fondamenta romane che narrano le origini della città (Fig. 1). I resti romani vennero "scoperti" tra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento nell'ambito di un vasto progetto di scavi che interessò tutto

il centro della città. Secondo le parole di Jacopo Ortalli, il responsabile dei lavori, nell'intervento di musealizzazione del sito si decise di non adottare alcun tipo di criterio selettivo: l'area archeologica propone infatti uno spaccato stratigrafico completo di tutte le sue varie componenti nel quale i tagli praticati nel terreno, i frequenti salti di quota e le murature ancora conservate forniscono una vivida e diretta testimonianza della complessa evoluzione storica che ha contraddistinto il centro di Bologna nel corso di tre millenni¹.

La struttura della Sala Borsa nacque a fine Ottocento, dopo l'unità d'Italia, sulla zona che aveva a lungo ospitato il giardino botanico di Ulisse Aldrovandi perché era necessario un ampliamento della sede della Borsa di

¹ Cfr. Ortalli, 2001. Le prime fasi dello stanziamento umano poste in luce nell'area risalgono all'età del ferro, e più precisamente al periodo villanoviano e orientalizzante, cui sono riferibili piani di calpestio in terra battuta ricca di detriti e buche per l'infissione di pali lignei pertinenti ad alcuni edifici abitativi. Si rivelano quasi del tutto assenti i resti strutturali appartenenti alla fase etrusco-felsinea e a quella celtica, tanto che ai livelli insediativi della prima età del ferro hanno mostrato di sovrapporsi direttamente alcuni strati databili tra la seconda metà del III e la prima metà del II secolo a.C. Inoltre, lo scavo risulta una manifestazione emblematica dell'evoluzione insediativa dei secoli che fecero seguito all'età romana, a partire dalla tarda antichità e dall'alto medioevo, periodo in cui Bomania era dominata dai Goti, Bizantini, Longobardi, Franchi. L'indagine stratigrafica ha documentato anche le più tarde fasi di vita del grande complesso monumentale, ristrutturato per l'ultima volta in età severiana e quindi conservatosi in buone condizioni fino al IV secolo, quando l'impianto si avviò ad una progressiva decadenza. Nel V secolo avvennero il collasso architettonico ed il crollo dell'edificio basilicale, cui si accompagnò lo smantellamento dei fabbricati circostanti e l'occlusione della vicina fognatura. Il degrado dell'area fu comprovato dalle spoliazioni di materiali nel V e VII secolo per il recupero e riutilizzo in altre fabbriche. Ciò fu accompagnato dall'interro di piani pavimentali originali, sovrastati da grandi cumuli di terreno nerastro, friabile e ricco di macerie, detriti e componenti organiche. Ovviamente l'ampia distesa di terra contribuì a rimodellare la morfologia del luogo.

Commercio e della “loggia per gli agricoltori”. Tra le numerose proposte, l’11 maggio 1883 venne scelto il progetto dell’impresa napoletana di Alfredo Cottrau: “una struttura ad impianto basilicale con un vasto corpo centrale porticato, con uffici sottostanti, sorretto da una serie di arcate poggianti su esili colonne in ghisa, illuminato da ampi finestroni e da un lucernario centrale, sorretto da una tettoia a quattro spioventi in armatura metallica”².

Sebbene la città tra fine Ottocento e inizio Novecento stesse vivendo un periodo di grande sviluppo economico, la Sala Borsa si trovò costretta a chiudere nel 1903, poiché i bolognesi la frequentavano poco, preferendo la vecchia abitudine “di contrattare all’aperto sotto i portici”. Tra le diverse funzioni che si trovò a rivestire, dal 1913 ospitò anche uno sportello della Cassa di Risparmio, e fu proprio grazie all’iniziativa di quest’ultima che si scoprirono i primi resti archeologici. Nel 1922 la Cassa di Risparmio ottenne la possibilità di usufruire dell’intera struttura, ed elaborò un nuovo ambizioso progetto, la cui paternità rimane incerta, sebbene generalmente venga attribuita in gran parte all’architetto bolognese Edoardo Collamarini³.

La nuova Sala Borsa fu inaugurata il 17 luglio 1926, arricchendosi di un forte significato simbolico legato al luogo romano su cui sorgeva: gli scavi sottostanti avevano

² Rubbi, 1999, p. 128. Sicuramente venne ricalcato l’impianto classicista della Sala Borsa di Parigi, ma l’aspetto architettonico più importante fu l’impiego ampio del ferro, scelta molto innovativa, che verrà portato avanti dallo stesso Cottrau con la costruzione della Galleria Umberto I a Napoli.

³ Il coinvolgimento di quest’ultimo è certo, ma non è chiaro in che misura egli mise mano al progetto e alla realizzazione, per l’assenza di dati documentari.

infatti portato al ritrovamento del Foro dell'antica Bononia. Interventi successivi continuarono a lavorare su questo substrato fino a portare la Sala Borsa al suo aspetto attuale.

Circa settant'anni dopo si decise di rendere i reperti il più visibili possibile: perciò Costantino Dardi, l'architetto responsabile delle ristrutturazioni degli anni Novanta, propose una pavimentazione quasi totalmente trasparente. Sulla base delle sue indicazioni fu applicato il vetro pavimentale su tutta la superficie, tralasciando soltanto due guidane longitudinali per consentire l'installazione di attrezzature specifiche per eventuali congressi o esposizioni e altresì per tranquillizzare i visitatori timorosi di camminare su un vetro posto a cinque metri d'altezza rispetto al fondo dello scavo. Al momento dell'apertura al pubblico, nel 2001, lo spettacolo era tanto suggestivo quanto impressionante: grandi vetri pavimentali permettevano una visione degli scavi così limpida che i visitatori non osavano camminarci sopra.

Da allora Sala Borsa è un ambiente urbano dedicato alla collettività estremamente versatile: oltre alla grande biblioteca, in cui sono disponibili libri, riviste, quotidiani, ebook, cd e dvd, si trova un bar, la ludoteca, l'auditorium, uno spazio espositivo, e sono spesso organizzati incontri culturali di ogni tipo. Per questo motivo il suo pubblico è ampio ed eterogeneo, ma accomunato, consapevolmente o inconsapevolmente, dalla fruizione "museologica" facilitata dello scavo archeologico. Questo patrimonio rimane sotto gli occhi di tutti, totalmente aperto e visitabile, grazie ad un servizio che non si impone ma, e questo è di fondamentale importanza, esiste. La commistione in un solo luogo dello scavo e di un centro interculturale, sociale e multimediale di tale portata ne ha aumentato esponenzialmente la fruizione, proprio perché questa avviene in parte in modo



Fig. 2 - Gli scavi archeologici sotto Sala Borsa
casuale.

Gran parte dell'attuale allestimento degli scavi fu organizzato nel 2010 al fine di facilitare la fruizione individuale in vista dell'apertura al pubblico dell'area archeologica, prima accessibile soltanto tramite agenzie private.

Il percorso della visita è preceduto da un'anticamera con il compito di introdurre il visitatore al contesto storico e cronologico: una linea del tempo narra le tappe salienti dei luoghi, dal periodo romano alla costruzione della Biblioteca Sala Borsa. È possibile accedere allo scavo vero e proprio grazie ad una passerella sospesa che permette di osservare da vicino le rovine. Su di essa vi sono alcuni pannelli con le stratificazioni del sito (Fig. 2). Appena entrati ci si trova di fronte a tracce di costruzioni che appartengono alla fase romana, su cui si innestarono nel XIII secolo edifici abitativi di cui si può ancora osservare

la struttura. Proseguendo si incontrano alcune delle testimonianze più antiche del sito, risalenti al II secolo a.C., tra cui i resti di una fognatura in laterizi, affiancata da una vasca cruciforme del XVI secolo d.C. . Continuando a camminare si vedono parti murarie della fase romana, insieme al residuo di un lastricato stradale di età augustea. In questa zona troviamo anche tre pozzi, due dei quali risalenti al II secolo a.C. e l'altro al XIV secolo. A fare da sfondo, nella parte conclusiva del percorso, vi è una grande cisterna del XVI secolo. Dall'interno, l'effetto visivo risulta doppiamente suggestivo per via del soffitto vetrato da cui filtra la luce proveniente dalla piazza coperta.

La fruizione, purtroppo, oggi è inficiata dalla pesante usura delle lastre di vetro, che rende ai visitatori della biblioteca – se non impossibile – molto più difficile ammirare il display del sito archeologico sottostante ed è una criticità non facilmente risolvibile (Fig. 3). I lavori per il recupero degli spazi di Sala Borsa, avviati nel 1991, furono possibili grazie a un finanziamento FIO (Fondo per gli Investimenti e l'Occupazione) destinato al più ampio progetto “Parco urbano di Piazza Maggiore”, che comprendeva un generale restauro di tutta la zona tra Piazza Maggiore e Piazza del Nettuno. Questo piano, così ambizioso, affidava la propria



riuscita ad una successiva raccolta di altri fondi, che tardarono ad arrivare.

Si aggiunga che il “progetto guida” era stato “adottato” per la

Fig. 3 - L'usura attuale dei vetri della pavimentazione

necessità di appaltare immediatamente i lavori come richiesto dal tipo di finanziamento, senza approfondimenti adeguati alla sua complessità⁴; di conseguenza la sua attuazione si rivelò più ardua del previsto, comportando ulteriori spese solo parzialmente coperte da alcuni contributi statali e regionali e sponsorizzazioni, tutti di carattere estemporaneo⁵. Negli anni è risultato sempre più difficile reperire denaro da indirizzare alla manutenzione dell'edificio, tanto che non è al momento possibile sostituire i vetri, nonostante le difficoltà nella fruizione del sito derivanti dalla loro usura. Anche il contributo a offerta libera richiesto all'ingresso, da quando la Sala Borsa permette al pubblico di accedere liberamente agli scavi e destinato alla cassa della biblioteca che lo utilizza in base alle necessità, risulta comunque insufficiente a coprire l'onerosa sostituzione delle lastre di vetro.

Possiamo immaginare che una tale usura nel corso di soli due decenni non fosse stata prevista e sia stata in parte causata dal notevole successo di Sala Borsa, che ha provocato un'affluenza inaspettata.

Paradossalmente, in queste condizioni risulta più suggestiva la vista dal basso che quella dall'alto, che era in fin dei conti il motivo principale che aveva guidato la scelta: quegli stessi graffi che in superficie limitano l'effetto “a strapiombo”, dall'interno degli scavi invece creano ora un'atmosfera ovattata e “protetta” simile a quella di un acquario per il particolare effetto di luce dovuto all'usura delle lastre provocata dal calpestio delle persone che percorrono la piazza coperta (Fig. 4).

⁴ Brandinelli, 2002, p. 8.

⁵ Per una sintesi del piano investimenti si veda ivi, p. 17, tab. 2.

Questo display, che oggi non presenta più i caratteri con cui era nato, ma ne ha acquisiti altri inaspettati, porta ad una riflessione sulle differenti possibilità di fruizione del pubblico dovute a cause incidentali. Il danno subito ha vanificato le scelte che inizialmente avevano ispirato il progetto, ovvero la visione suggestiva del pavimento vetrato, mutando il contesto in modo radicale.

Se da un lato riteniamo che questa impasse dovuta alla scarsità di fondi costituisca un notevole ostacolo alla fruizione di un bene così importante, dobbiamo tuttavia riconoscere gli sforzi – per quanto economicamente limitati – di valorizzazione di questo patrimonio da parte della biblioteca: la presenza degli scavi è resa nota sin dalla targa posta sul portone d'ingresso, nonché su diversi pannelli presenti all'interno della piazza coperta; inoltre viene dato loro risalto sul sito web della Sala Borsa, ove sono proposte

nel corso della settimana numerose visite guidate, organizzate gratuitamente. Sfortunatamente quest'ultimo è un servizio offerto a titolo volontario da due bibliotecari prossimi alla pensione: c'è quindi il rischio che l'iniziativa scompaia se nessun altro membro dello staff sarà disposto a sostituirli in questa attività. La sensazione riportata da



Fig. 4 - Il soffitto vetrato sopra gli scavi

uno dei due bibliotecari è che gli scavi siano considerati dall'amministrazione come un "surplus", affascinante ma non necessario. "I tempi sono mutati dagli anni Novanta ad oggi e gli scavi non sono visti come una priorità, sebbene la risposta del pubblico sia costantemente alta e ampiamente soddisfacente"⁶.

Per concludere, vogliamo ricordare che il progetto iniziale di Sala Borsa nasceva dall'idea di una "piazza del sapere", che potesse evidenziare e rafforzare lo stretto legame da sempre esistito tra i bolognesi e l'area attorno a Piazza Maggiore, anche attraverso l'esposizione delle origini stesse della città, in un gioco di continuità tra passato e presente. Oggi, purtroppo, le condizioni delle lastre limitano questo dialogo tra le epoche, che sopravvive più nel ricordo che nelle intenzioni.

⁶ Intervista a Roberto Ravaioli condotta da Sofia Sarotto, Lisa Arena e Elena Abbate il 23/10/2019.

BIBLIOGRAFIA

Brandinelli A. M., “La biblioteca Sala Borsa di Bologna: storia del progetto e dei luoghi: un percorso fatto di piccoli grandi passi”, in *Biblioteche oggi*, n. 20, 4, numero speciale, 2002, pp. 6-18.

Ortalli J., “Gli scavi della Sala Borsa: uno spaccato di archeologia urbana bolognese”, in *Il Carrobbio. Rivista di studi bolognesi*, n. 27, 2001, pp. 249-257.

Ortalli J., “Il centro civico di Bologna romana e lo scavo archeologico dell'ex Sala Borsa”, in C. Bottino (a cura di), *Il Palazzo Comunale di Bologna. Storia, architettura e restauri*, Bologna, Editrice Compositori, 1999.

Rubbi V., “Il primo progetto della Sala Borsa e il suo ampliamento novecentesco”, in C. Bottino (a cura di), *Il Palazzo Comunale di Bologna. Storia, architettura e restauri*, Bologna, Editrice Compositori, 1999.

Stagni G., “La realizzazione del progetto dell'ex Sala Borsa e della nova Biblioteca-Mediateca Comunale. Aspetti tecnici e costruttivi”, in C. Bottino (a cura di), *Il Palazzo Comunale di Bologna. Storia, architettura e restauri*, Bologna, Editrice Compositori, 1999.

LA PALA DE LA VISIONE DI SAN CAMILLO DE LELLIS DI UBALDO GANDOLFI

A cura di

Giulia Di Domenico, Elena Fermi, Carlotta Morselli

Les richesses des sciences et des arts ne sont telles,
Que parce qu'elles soient publiques et bien entretenues,
Qu'importe quel pays en est le dépositaire:
Il n'est que le custode de son muséum.

A.C. Quatremère de Quincy¹

Il libro che l'angelo tiene aperto tra le mani ha impressa la predicazione paolina 'quis infirmatur et ego non infirmor'², uno dei principi alla base del credo dell'ordine dei Padri degli Infermi.

Come vedremo nel corso del presente saggio, l'iscrizione ha reso possibile fare luce su alcune vicende storico-critiche del dipinto eseguito da Ubaldo Gandolfi tra il 1765 e il 1768.

La storiografia dell'opera è segnata, infatti, da una profonda 'frattura' materiale, la quale impone una riflessione sul valore dell'integrità del manufatto artistico e rinvia ad

¹ Quatremère de Quincy, 1989, p. 123.

² San Paolo, 1844, p. 580.

una ‘frattura’ culturale che ci ha permesso di confrontare le modalità di display tra passato e presente e il mutare della percezione del pubblico nei confronti delle opere a soggetto sacro.

Si tratta di un dipinto coinvolto in eventi poco documentati, ma ricostruibili grazie ad un’analisi complementare degli studi e delle testimonianze provenienti soprattutto dal territorio bolognese, poiché è da qui che tutto inizia.

Le vicende si svolgono ai tempi della Bologna napoleonica, che ha ormai alle spalle il passato di seconda capitale pontificia e va attraversando, a partire dal 1796, un periodo di crisi d’identità pubblica ed istituzionale. Con l’emanazione dell’editto napoleonico del 27 dicembre 1796, infatti, si diede inizio al processo di soppressione degli ordini ecclesiastici³:

[...] Ed i francesi giunsero in Bologna il 19 giugno commettendo atti non certamente degni di una grande nazione⁴.

Con queste parole il cronista bolognese Giuseppe Guidicini ci rende partecipi del fervore di quell’estate e ci riporta brevemente la vicenda che ruota attorno all’acquisto de *La Visione di San Camillo de Lellis*. A differenza della dispersione, distruzione o trasporto delle opere trafugate dai *Commissaires*, al dipinto di Ubaldo Gandolfi toccò un destino differente: il canonico Giovanni Antonio Salina si

³ Nel 1797 vennero chiuse 46 corporazioni religiose, nel 1798 ben 189 e nel 1799 ancora 36; tali operazioni seguirono nel primo decennio del secolo successivo. Nel 1805 furono 14 le compagnie soppresse, due nel 1806 e 12 nel 1810, per un totale di 299 tra conventi, monasteri, capitoli, confraternite e congregazioni laicali. Per un approfondimento sul tema: Marcelli, 1962, p. 221.

⁴ Guidicini, 1872, pp. 23-24.

preoccupò, infatti, di acquistare la grande pala, conservata fino a quel momento dall'ordine dei Camilliani all'interno della chiesa di San Gregorio a Bologna⁵.

Un documento notarile, oggi in Archivio di Stato a Bologna⁶, registra la vendita dell'altare di San Camillo a Giovanni Antonio Salina un anno dopo la soppressione dell'ordine dei Camilliani, il 24 maggio 1799; l'atto fu di fatto firmato dall'avv. Luigi Salina, figlio di Giovanni Antonio Salina, il quale sottoscrisse l'impegno a mantenere l'assetto originario degli arredi per la salvaguardia del culto, pertanto la cappella privata in casa Salina venne verosimilmente allestita con strutture provenienti da un ente soppresso. Sempre Guidicini ci ragguaglia sulla disposizione degli ambienti di Palazzo Salina, nel momento in cui si sofferma sul passaggio di proprietà dello stabile in via di San Martino di Mezzo, oggi via Volturmo 7:

A sinistra del pian terreno vi era una lapide sopra un uscio, che diceva: *Hic saepe pernoctavit Sancte Camillus de Lellis*. La Camera è ridotta a cappella, e vi si conservava il ritratto del Santo che dicesi dipinto mentre esso pranzava⁷.

Lo spostamento dell'opera nella cappella privata, tenuto conto delle dimensioni considerevoli del dipinto,

⁵ Il 3 giugno 1798 la Nazione richiamò a sé le rendite dell'Abbazia dei SS. Gregorio e Siro, condotte in enfiteusi da Giacomo Zani successore di Antonio Odorici, per annue L. 12000. L'abate commendatario era il Cardinale Carrandini, Guidicini, 1872, p. 309.

⁶ ASBo, notaio Angelo Michele Bacciagli, libro 1404, CC. 389-391.

⁷ “[...] Questo stabile fu acquistato dai Mazza di S. Pietro in Casale che lo rimodernarono nel 1701, e che l'avv. Melchiorre Mazza d'Alfonso nel 1760 lo vendette al mercante Francesco Gnudi, il quale lo cedette ai creditori, e questi il 19 giugno 1769 lo vendettero a Gio. Antonio Salina Fornaro della Mensa per L. 25000. Rogito Lorenzo Gamberini”, Guidicini, 1870, p. 175.

certamente superiori alla grandezza del nuovo altare, impose di procedere con lo smembramento della tela.

Il taglio effettuato lasciò inalterata la composizione generale, andando a decurtare solo lembi laterali così come la centinatura della parte alta. Possiamo ipotizzare una serie di operazioni rese necessarie in funzione al rapporto spaziale contenuto-contenitore, tenendo conto anche del disegno preparatorio, oggi in collezione privata, siglato nel verso del foglio⁸. Probabilmente, una volta giunta in casa Salina, la pala subì un primo taglio atto a separare la parte inferiore, con l'angelo e il cherubino, da quella superiore con le tre figure principali, ovvero il Cristo, la Vergine e San Camillo. L'eliminazione della parte centrale dell'opera, così come la riduzione della lunetta superiore, con la conseguente aggiunta di qualche centimetro di tela agli estremi per preservare l'integrità del volto del Cristo, risultano attribuibili ad un momento successivo alla collocazione in casa Salina. Tali modifiche non sono desumibili dalla documentazione storiografica inerente la pala, ma del tutto logiche in relazione alle vicende materiali della stessa.

Comportamenti come quelli appena descritti non erano così inusuali a queste date, quando l'attenzione filologica che attualmente riserviamo all'integrità e conservazione delle opere d'arte non era per nulla scontata. Come aveva già saputo evidenziare il Cardinale Gabriele Paleotti⁹ nei suoi scritti, la molteplicità dei significati che le immagini sacre

⁸ Biagi Maino, 1990, p. 257.

⁹ Il Vescovo riformatore reputava che l'arte sacra "costituisse una percorribile e suggestiva via di catechesi, veicolo del contenuto teologico aderente alla tradizione e alle scritture, in grado di trasmettere con integrità il messaggio di appartenenza alla Chiesa": Bianchi, 2008, pp.15-16.

sono in grado di trasmettere ha stimolato spesso percorsi di fruizione privata più sensibili alla sfera spirituale che al valore artistico intrinseco dei dipinti.

Si aggiunga che le esigenze del *display* espresse dal collezionismo privato seguivano criteri soggetti a principi di rappresentanza da cui derivavano allestimenti nei quali l'estetica dell'insieme tendeva a prendere il sopravvento rispetto all'apprezzamento del singolo dipinto. Ne conseguiva una subordinazione meramente estetica dell'oggetto che travalicava l'interesse e l'attenzione per il suo valore artistico: in particolare, non era raro ne fosse modificata la forma in risposta alle necessità di simmetria ed armonia con lo spazio espositivo, confinando l'opera ad un ruolo esclusivamente decorativo. Tagli e forti modifiche di ordine dimensionale hanno interessato, nel corso del XVIII e XIX secolo, numerose tele di artisti di fama internazionale; solo per fare un esempio, un destino simile a quello della pala di Ubaldo Gandolfi toccò anche a *La Trinità adorata dalla famiglia Gonzaga* di Pieter Paul Rubens¹⁰.

¹⁰ Il trittico monumentale gli fu commissionato da Vincenzo I Gonzaga; al centro del dipinto figurava *La Trinità adorata dalla famiglia Gonzaga*, accompagnata ai lati dalla *Trasfigurazione* e il *Battesimo di Cristo*. L'opera era destinata alla chiesa della SS. Trinità, edificata nel 1597 dai Gesuiti di Mantova. Con l'arrivo dei francesi in Italia la chiesa fu sconsacrata ed utilizzata come deposito per il foraggio, mentre gli arredi di cui venne spogliata furono destinati ad essere ricollocati all'interno di un museo, per volere del generale francese Sextius-Alexandre-François Miollis. Le premure del generale furono però vane e prima che l'opera potesse essere messa in salvo venne irrimediabilmente smembrata, tagliata a metà in linea orizzontale e poi verticalmente per ottenere tanti piccoli dipinti così da semplificarne il trasporto, la possibile vendita e il successivo allestimento. Grazie all'intervento dell'avvocato Leopoldo Camillo Volta, supportato dal generale Miollis, parte dei frammenti centrali vennero recuperati e

Dopo il taglio la pala del Gandolfi fu separata; ad oggi la parte superiore con la visione di San Camillo è conservata nella quadreria di Palazzo Magnani in collezione del Monte, mentre la parte inferiore, esatta metà della tela, si trova in Francia in collezione privata. Furono le dimensioni di questo segmento d'opera a condurre la storica dell'arte Mimi Cazort a ritenere il riquadro con l'angelo inginocchiato un oggetto a sé stante; la studiosa americana avanzò tale ipotesi nella scheda di catalogo del dipinto presentato in occasione della mostra londinese dedicata al Settecento italiano, tenutasi presso la galleria Matthiesen dal 4 novembre al 20 dicembre del 1987¹¹.

Nel 1990 Donatella Biagi Maino avanzò per la prima volta l'ipotesi che la tela con l'angelo fosse di fatto un frammento appartenente ad una composizione più complessa.

Fu Prisco Bagni, collezionista e studioso, a ritornare due anni più tardi su questa ipotesi critica riconnettendo la parte superiore del dipinto, già conservato in Collezione del Monte a Bologna, con il frammento riconsiderato da Donatella Biagi Maino. Grande importanza, per consolidare questa opinione, ebbe il disegno preparatorio¹² della pala di San Camillo de Lellis¹³.

Solo di recente la pala di San Camillo è riapparsa nella sua integrità grazie alla mostra *Il Gandolfi dimezzato*, curata da

riconsegnati alla città, che oggi li conserva nella Sala degli Arcieri nel Museo di Palazzo Ducale. Le due sezioni laterali finirono oltralpe - la *Trasfigurazione* a Nancy ed il *Battesimo di Cristo* ad Anversa - mentre i restanti frammenti sono tuttora sparsi tra musei e raccolte private: Riccòmini, 2018, pp. 13-14.

¹¹ Cfr. Cazort, 1987.

¹² Disegno apparso in asta 22 luglio 1965, Sotheby's, Londra, Lotto n°23.

¹³ Bagni, 1992, pp. 106-109.

Marco Riccòmini, inaugurata presso la quadreria di Palazzo Magnani a Bologna il 25 ottobre 2018 e aperta al pubblico sino al 19 gennaio 2019. L'intenzione dell'iniziativa era quella di ricreare le condizioni espositive che potessero restituire l'assetto originale della pala.

Oltre all'importante risultato di una ricostruzione filologicamente corretta, è verosimile intuire, nell'idea di questa mostra, un intento vicino ai principi espressi dalla scuola psicologica della Gestalt, a cui si deve il merito di avere sottolineato con forza che, in base alle leggi della percezione, la totalità di un'opera si offre ad una interpretazione la cui complessità non è mai rilevabile dalle caratteristiche delle singole parti che la compongono.

Si porti ad esempio la risemantizzazione della *Dormitio Virginis* di Andrea Mantegna, che grazie all'intuito attributivo di Roberto Longhi conobbe una rinnovata fortuna critica: la *Morte della Vergine*, oggi al Museo del Prado di Madrid, fu di fatto ricollegata dallo storico d'arte italiano con il frammento del Cristo con l'animula della Madonna conservato oggi nella Pinacoteca di Ferrara¹⁴.

L'accessibilità alla mostra bolognese, visitabile su prenotazione in determinate giornate e fasce orarie, secondo le caratteristiche tipiche di una galleria privata, è stata guidata dal presupposto di assecondare un interesse mirato alla partecipazione di un evento specifico. Tale scelta non è stata effettuata tanto con l'intenzione di rivolgersi ad una specifica fascia di pubblico, ma piuttosto rispecchia le esigenze espositive dell'istituzione promotrice: è possibile che una fruizione di questo tipo sia stata sollecitata dall'intenzione di mantenere l'idea di un

¹⁴ Longhi, 1968, p. 72.

evento di prestigio, riservato ed esclusivo, principalmente rivolto ad interlocutori selezionati.

L'iniziativa di Marco Riccòmini è nata dopo aver riconosciuto l'opera nella metà inferiore di un dipinto visto in mostra a Londra circa trent'anni prima. Grazie ad un'indagine svolta in archivi e collezioni private, egli ha portato a compimento la sua impresa di ricongiungimento.

Le scelte di *display* dell'esposizione hanno agito sulla tela in termini più estetizzanti che esplicativi; la pala è stata infatti ricontestualizzata all'interno della Quadreria senza opere a supporto, semplicemente inserita in un'architettura fittizia costituita da un telaio metallico, a riprodurre un paramento di corredo alla stessa.

Il catalogo a corredo della mostra, *Il Gandolfi dimezzato e altre storie*, a cura dello stesso Riccòmini, si presenta come un agile opuscolo che racchiude le vicende di cinque opere (i cui autori sono Tiziano, Rubens, Rembrandt e Manet), ultima tra le quali è quella protagonista dell'esposizione. L'autore adotta lo stile di una narrazione romanzata, attingendo sì dalle cronache del tempo, ma introducendo elementi di fantasia. Il linguaggio utilizzato rende così luoghi ed eventi solo verosimili, e non è sempre agevole la comprensione della realtà dei fatti per un pubblico meno esperto, altrettanto per quanto riguarda la possibilità di approfondire quanto di relativo all'opera, forse anche a causa delle scarse notizie intorno alla sua vicenda storico-artistica.

Tuttavia, nel complesso, l'iniziativa è risultata certamente apprezzabile: anche se per un periodo limitato, infatti, Bologna ha visto il ritorno di una delle tante opere disperse nei secoli di 'travaglio storico'.

In conclusione, quindi, almeno due sono gli aspetti positivi generati dalla mostra: in primo luogo la possibilità di vedere e apprezzare un'opera nella sua originale interezza, attraverso una ricostruzione che la avvicina all'epoca e ai primari intenti pittorici e di committenza, avvalendosi di una metodologia curatoriale tipica dei nostri giorni.

Altrettanto degno di nota è il fatto che queste mostre temporanee consentano di arricchire il bagaglio culturale delle esperienze visive, stimolando la visita a luoghi storici come ad esempio Palazzo Magnani, i suoi fregi e la sua quadreria, memoria della gloriosa 'Felsina pittrice'.

BIBLIOGRAFIA

Arnheim R., *Arte e percezione visiva. Nuova versione*, Milano, Feltrinelli, 2008.

Bagni P., *I Gandolfi: affreschi, dipinti, bozzetti, disegni*, Bologna, Nuova Alfa, 1992.

Biagi Maino D., *Ubaldo Gandolfi*, Torino, Umberto Allemandi, 1990.

Bianchi I., *La politica della immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologna, Compositori, 2008.

Camurri D., *L'arte perduta. Le requisizioni di opere d'arte a Bologna in età napoleonica (1796-1815)*, Bologna, Minerva Edizioni, 2003.

Cazort M., *Kneeling Angel* in M. Cazort "The Settecento. Italian Rococo and Early Neo-Classical Paintings 1700-1800", London, Matthiesen Fine Art, 1987.

Guidicini G., *Cose notabili della città di Bologna ossia storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati*, vol. III., Bologna, Società Tipografica dei Compositori, 1870.

Guidicini G., *Miscellanea storico-patria bolognese*, Bologna, Giacomo Monti, 1872.

Longhi R., "Risarcimento di un Mantegna" (1934) in R. Longhi *Me pinxit' e quesiti caravaggeschi*, Firenze, Sansoni Editore, 1968.

Marcelli U., *Saggi economico sociali sulla storia di Bologna dal secolo XVI al XVIII*, Bologna, Patron, 1962.

Pigozzi M., *Il decoro e la storia. Gli esiti del Concilio di Trento in Il Concilio di Trento e le arti 1563-2013: atti del Convegno*, Bologna, 10 dicembre 2013, Bologna, Bononia University Press, 2015.

Quatremère de Quincy A.C., *Lettres sur le projet d'enlever les monuments de l'Italie (1796)*, Paris, Macula, 1989.

Riccòmini M., *Il Gandolfi dimezzato e altre storie*, Bologna, Tipografia Fabbri, 2018.

San Paolo, II Lettera ai Corinti, XI, 29, in A.Martini, *La Sacra Bibbia secondo la volgata tradotta in lingua italiana*, Volume III, Firenze, Passigli, 1844.

Varni A., I “Giacobini” nelle legazioni. Gli anni napoleonici a Bologna e Ravenna, Tomo II, *Atti dei convegni di studi svoltisi a Bologna il 13-14-15 novembre 1996, a Ravenna il 21-22 novembre 1996*, Bologna, Costa Editore, 1996.

DA NARRAZIONE A FRUIZIONE:

Il Museo per la memoria di Ustica

A cura di

Eugenia Calamati, Chiara Lorenzetti, Ada Mangano,

Anna Masetti

Ogni museo ha una specifica funzione di conservazione e di valorizzazione del patrimonio culturale, finalizzata alla trasmissione di memoria storica, conoscenza e consapevolezza. Il Museo per la Memoria di Ustica a Bologna, nato come testimonianza della strage avvenuta il 27 giugno 1980, si conferma portatore di questi valori¹.

Questo breve saggio intende proporre uno sguardo critico

¹ Il 27 giugno 1980 l'aereo DC9 partì per il volo IH870 Bologna-Palermo facendo perdere le sue tracce dalle 20.58, ora dell'ultimo contatto radio fra il velivolo e "Roma Controllo". La strage di Ustica, che prende il nome dal luogo di ritrovamento del DC9, non fu un incidente causato da avaria ma determinato da un attacco esterno, come ha confermato l'esito delle indagini susseguitesesi dal 1980 al 2013. Quella notte persero la vita 81 persone tra bambini e adulti. Per una ricostruzione storica e giudiziaria dettagliata ed esaustiva cfr. Falsanella, Priore, 2010.



Fig. 1 - Esterno del museo - Giardino della Memoria, già Parco della Zucca, Quartiere Navile, Bologna

sul display del museo e sulla narritività che si sviluppa all'interno e all'esterno dello spazio espositivo. A tale fine ci siamo avvalse di ricerche documentali, di analisi degli ambienti condotte attraverso ripetute visite, di consultazioni in archivio² e di interviste al personale addetto al museo.

Artefice di questo progetto di museo è stata l'Associazione dei Parenti delle Vittime, fondata nel 1988 e presieduta da Daria Bonfietti, sorella di una delle vittime ed ex parlamentare, col proposito di tenere viva la memoria dell'evento e scongiurare l'oblio.

Da qui la volontà di trasportare il relitto del velivolo DC9 dal deposito di Pratica di Mare a Bologna, elevandolo così a monumento della strage e rendendolo fulcro dell'installazione site-specific, *A proposito di Ustica*, dell'artista francese Christian Boltanski³.

² Per la ricostruzione storica sono stati consultati l'Archivio Parri e l'Archivio Stragi.

³ Sulla poetica dell'artista e sui contatti con la città di Bologna cfr. Eccher, 2017.

Alla sua sensibilità è stato affidato il delicato compito di creare, attuando un processo di risemantizzazione da reperto a opera d'arte, un ponte tramite cui far dialogare i resti del velivolo con i futuri fruitori.

L'ubicazione del museo (Fig. 1) è particolarmente significativa: un hangar ormai dismesso dell'ex Tramvia di Bologna nel quartiere Navile⁴ - zona periferica sottoposta a un processo di riqualificazione territoriale - è stato adibito a difensore e promotore della necessaria testimonianza dell'evento. All'interno del parco la segnaletica accoglie il visitatore informandolo sul luogo in cui si trova. L'edificio dall'esterno non lascia intravedere nulla della sua funzione se non attraverso il portale d'ingresso: posto di sbieco e aggettante, sollecita lo sguardo e lo indirizza ad alcune informazioni circa la nascita del museo, i giorni e gli orari di apertura, gli eventi ospitati.

Il progetto, elaborato dall'architetto Gian Paolo Mazzucato⁵, prevede che l'area espositiva si sviluppi su un unico piano quadrangolare senza alcuna divisione strutturale interna, mantenendo la copertura di solai e la successione di volte e pilastri sul lato est.

L'area adibita alle informazioni per il pubblico, riallestita

⁴ Nella delibera di Giunta del Comune di Bologna del 27/11/2004, P.G.N: 237121/2004 tra le premesse si legge: "l'intervento di cui trattasi si inserisce in una operazione di riqualificazione complessiva del comparto urbano in oggetto, dotato di accesso pedonale e carrabile, parcheggio e giardino pubblico adiacente [...]".

⁵ Gian Paolo Mazzucato, nato a Bologna, è stato presidente dell'ICAP dal 1987 al 1995, nonché promotore di progetti innovativi nel campo dell'edilizia residenziale pubblica. All'iniziativa del Museo per la Memoria di Ustica ha contribuito anche la moglie Letizia Gelli, architetta autrice di monumenti della memoria quali il muro di Villa Spada a Bologna.

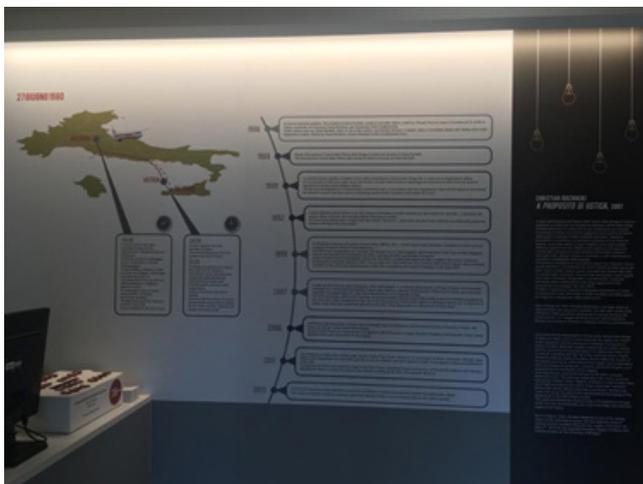


Fig. 2 - Pannello informativo collocato nella parete contigua alla biglietteria, esito del riallestimento nell'anno 2018

nel 2018⁶, è circoscritta alla sala d'ingresso del museo ove è collocato un dettagliato pannello esplicativo (Fig. 2). L'opposizione cromatica bianco-nero, la grafica minuta ma definita e il bilinguismo italiano-inglese indicano al visitatore l'evoluzione delle vicende all'indomani del 27 giugno 1980. È infatti riprodotta una sagoma dell'Italia utile a ricostruire la tratta che stava percorrendo il DC9 al momento della caduta, con le dovute precisazioni temporali rese attraverso il disegno di due orologi analogici.

Alla destra del pannello un ramo a forma di parabola

⁶ Cfr.: www.mambo-bologna.org › MAMbo segnala › Archivio annuale › 2019, consultato il 20/11/2019 : “L'intervento migliorativo, promosso dall'Istituzione Bologna Musei, Area Arte Moderna e Contemporanea cui il museo afferisce, in accordo con l'Associazione Parenti delle Vittime della Strage di Ustica, è mirato a rendere più efficace la capacità comunicativa dello spazio museale, sul piano sia dei contenuti espositivi in esso conservati sia della struttura in cui è ospitato, per migliorare il livello di accoglienza e l'esperienza di fruizione da parte di fasce eterogenee di pubblico”.

ascendente funge da linea temporale nella quale delle didascalie quadrangolari riportano le fasi dell'indagine, fino ad arrivare alla nascita del museo. Segue un breve testo dedicato all'installazione che evidenzia il ruolo centrale di Christian Boltanski e ne delinea il profilo artistico.

È d'obbligo il confronto tra la situazione attuale e l'allestimento originario del 2007, anno di inaugurazione del museo, quando la parete contigua alla biglietteria era priva di pannelli esplicativi. Alessia Masi⁷, responsabile del Museo Morandi e del Museo per la Memoria di Ustica, sottolinea che questa mancanza creava un consistente ostacolo ad una consapevole fruizione: gran parte del pubblico, soprattutto i più giovani, non conosceva la vicenda di Ustica, faticando anche a collocarla geograficamente e cronologicamente. Da qui è scaturita l'esigenza di ricorrere a un display tradizionale, capace di trasferire le informazioni in modo immediato e facilmente leggibile: il pannello inserito nel nuovo allestimento ha infatti ricevuto un feedback positivo.

L'area informativa presente nell'allestimento precedente, invece, composta da alcune postazioni multimediali situate in una piccola saletta, non attirava in alcun modo i visitatori, e ancor meno i più giovani. Nelle postazioni, costituite da computer con cuffie annesse, si poteva prendere visione di materiale relativo alla strage; i filmati erano tuttavia troppo lunghi per essere visti interamente durante una visita di media durata ed effettuata da un pubblico non specializzato. Si trattava poi di informazioni facilmente reperibili su internet da chiunque. Vi era inoltre una sovrapposizione acustica tra la proiezione del video

⁷ Intervista realizzata in data 29 novembre 2019 presso il MAMBo di Bologna.

“Ero nato per volare”⁸, riprodotta sulla parete di fondo della sala, e l’audio dei video nelle postazioni, poiché le cuffie non creavano un totale isolamento⁹. La tecnologia utilizzata risultava ormai obsoleta e non più efficace nella comunicazione, mettendo in evidenza la complessità e il rapido oblio che caratterizza questa modalità comunicativa.

L’esigenza di una narrazione in linea con le aspettative di un pubblico da informare e coinvolgere emotivamente e con richieste di conoscenza diversificate ha indirizzato alla realizzazione di una modalità integrata: al *display* tradizionale del pannello informativo si è aggiunto un monitor interattivo, complementare per posizione e funzione. Il supporto risulta essere uno strumento performante per chi desidera approfondire ulteriormente la vicenda di Ustica, ampliando così le notizie presenti sul pannello con materiali video riproducibili sul monitor (spettacoli teatrali, materiale teche Rai).

Questa postazione, consultata da un numero minore di fruitori rispetto al pannello tradizionale, prevede l’utilizzo di cuffie e uno schermo touch che introduce alla conoscenza delle attività ospitate negli anni al museo.

Il display interattivo è collegato al sito <https://www.museomemoriaustica.it/video-gallery/> che vanta un’ottima organizzazione e completezza di informazioni sia storico-artistiche sia pratiche. È inoltre accessibile la visione di tutti i filmati presenti nei computer delle vecchie postazioni multimediali ed è prevista a breve l’aggiunta

⁸ Il video, realizzato nel 2007 per la regia di Enza Negroni e prodotto da Proposta Video, illustra l’arrivo del DC9 a Bologna e la nascita del museo.

⁹ Cfr. Decandia, a.a. 2016/2017.

di una versione del video “Ero nato per volare” in LIS¹⁰, e una con audio e sottotitoli in inglese, così da garantire alla fruizione la massima flessibilità. Il museo dialoga quindi con un pubblico posto in grado di essere consapevole di ciò che sta per vedere.

Infine è prevista la possibilità di un ulteriore approfondimento storico mediante la visione dei filmati sulla strage in una saletta interna all’area centrale, dove si effettuano anche le attività didattiche. La loro proiezione in loop, senza la possibilità di interromperli, ha suscitato alcune critiche, in quanto i fruitori si sentono privati del ruolo attivo di cui godono nell’area informativa, dove possono scegliere i video che desiderano vedere e sospenderne la visione a piacimento.

Varcata una pesante porta si viene introdotti nello spazio espositivo, cuore pulsante dell’installazione, dalla forte carica esperienziale. I due ambienti, lo spazio espositivo e quello informativo sono, per loro natura, difficili da mettere in relazione, quasi “impermeabili”¹¹, data la grande potenza emotiva ed il coinvolgimento generati dall’installazione di Boltanski. Il riallestimento si è concentrato anche su tale aspetto, con l’intenzione di attenuare questa separazione: si è così cercato di rendere più immediata la comprensione del pannello informativo, anticipando alcune indicazioni sull’installazione A proposito di Ustica e sull’autore, così da rendere più graduale il passaggio tra i due spazi.

La presenza imponente e solenne dello scheletro del velivolo occupa il centro dell’ambiente; attorno si sviluppa una passerella sopraelevata, unica area accessibile ai

¹⁰ La traduzione del testo del video nella lingua italiana dei segni è stata possibile grazie alla collaborazione dell’Istituto Gualandi di Bologna.

¹¹ Decandia, a.a. 2016/2017, p. 84.

visitatori. L'edificio e il relitto dell'aereo, uno contenitore e l'altro contenuto, hanno perso la loro funzione originaria e acquisito una nuova valenza simbolica e atemporale così da interagire con il fruitore ricoprendo un compito ambivalente col proposito di tenere viva la memoria e scongiurare l'oblio.

Con essi si integra l'installazione *A proposito di Ustica* (Fig. 3) il cui leit motiv è il numero ottantuno: ottantuno sono, infatti, le vittime della strage, come gli specchi neri che sporgono dalle pareti, e le lampadine che scendono dal soffitto con fili di diverse lunghezze, a cui si devono aggiungere nove scatole nere collocate in prossimità del velivolo. Boltanski ha voluto così porre l'attenzione sull'individualità delle vittime, non una massa astratta, ma tante singole esistenze tragicamente interrotte.

Gli specchi neri (Fig. 4) occupano due dei quattro lati, i



Fig. 3 - Panoramica dell'Installazione *A proposito di Ustica*



Fig. 4 - Gli specchi neri collocati sul lato archivoltato dell'edificio

più estesi, e dietro a essi sono posti altoparlanti dai quali si propagano voci. L'inclinazione e la riflettenza generano un potente coinvolgimento emotivo, amplificato dalla stimolazione uditiva. Il forte impatto emozionale e multisensoriale che viene a crearsi è in grado di coinvolgere

trasversalmente visitatori adulti e studenti, facendo leva sul piano di ricezione percettivo. Il silenzio della sala è interrotto dal sussurro ciclico di frasi, suggerite dai parenti dei defunti a Boltanski, che inducono a una riduzione della distanza emotiva tra installazione e fruitore. La luminescenza delle lampadine, unica fonte di illuminazione artificiale, varia in modo ritmico, dalla gradazione più fioca a quella più intensa, simulando gli intervalli regolari del respiro.

L'artista ha sapientemente collocato gli oggetti personali, uniche tracce rimaste degli ottantuno scomparsi, all'interno di nove scatole nere, fungenti da reliquiario. La visione dei reperti è possibile solo attraverso la consultazione di un opuscolo, la "Lista degli oggetti personali appartenuti ai passeggeri del volo IH 870", acquistabile presso il museo. Questa è una raccolta fotografica, seriale e organizzata, che stimola "un processo grazie al quale il lutto, da momento privato, è diventato un processo pubblico"¹².

Il *display* dell'installazione *A proposito di Ustica* non ha subito variazioni nel tempo, segno della sua piena efficacia comunicativa; a distanza di dieci anni dall'apertura del museo, il DC9 è stato oggetto di restauro.

Gli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, negli orari di apertura, hanno effettuato operazioni di esame diretto dei materiali, per tipologia e stato di degrado, documentazione fotografica e mappatura delle criticità, rimozione della polvere e dei materiali incoerenti, messa in sicurezza degli elementi deperibili. La scelta di rendere visibile tale operazione ha consentito ai visitatori di prendere coscienza delle dinamiche interne all'organizzazione della

¹² Pirazzoli, 2017, pp. 23-37.

realità museale, e di leggere il DC9 non solo come reperto ma anche come traccia e opera d'arte commemorativa.

L'analisi di questo articolato display rende evidenza al fatto che si tratta di un esempio riuscito di museo per la memoria, capace di dialogare con un pubblico continuamente sollecitato a prendere coscienza degli eventi per attivare una riflessione storica e sociale¹³.

La narrazione della vicenda di Ustica e l'installazione di Boltanski divengono, così, occasione per la trattazione di temi più ampi e attuali, come ad esempio quelli che coinvolgono la memoria degli eventi che hanno caratterizzato la storia del Paese e la sensibilità etica e civica derivante da questa conoscenza. L'istituzione museale, afferente al MAMbo e quindi ai Musei d'arte contemporanea del comune bolognese, dimostra in tal modo il proprio impegno nel sostenere un compito complesso attraverso concetti non lontani e astratti, ma vivi e dinamici.

¹³ È necessario aggiungere a tale proposito che l'opera di documentazione storica legata alla strage di Ustica è affidata all'Istituto Parri, che ospita il fondo archivistico dell'Associazione dei parenti delle vittime.

BIBLIOGRAFIA

Boltanski C., *Lista degli oggetti personali appartenuti ai passeggeri del volo IH 870*, Bologna, Comune di Bologna, 2007.

Eccher D., *Christian Boltanski, Anime di luogo in luogo*, Bologna, Edizioni MAMbo, 2017.

Decandia F., *Dieci anni di mediazione al pubblico del Museo per la Memoria di Ustica*, Tesi di laurea in Arte e mediazione culturale: storia, metodi e tendenze europee, a.a 2016/2017, Università di Bologna, Dipartimento delle Arti.

Falsanella G., Priore R., *Intrigo Internazionale, Perché la guerra in Italia, Le verità che non si sono mai potute dire*, Milano, Chiarelettere, 2010.

Piva A., *La costruzione del museo contemporaneo gli spazi della memoria e del lavoro*, Milano, Jaka Book, 1991.

Pirazzoli E., “Dare luogo al lutto la costruzione della memoria per la strage di Ustica”, in *Ricerche e Progetti per il territorio, la città e l'architettura*, n.12, 2017, pp. 23-37.

SITOGRAFIA

<http://www.associazioneparentiustica.it/> visitato il 20 novembre 2019.

<https://attornoalmuseo.it/> visitato il 7 novembre 2019.

http://www.mambo-bologna.org/files/DipEducativo/insegnanti/Istituzione_Bologna_Musei_didattica_laboratori_scuole2019-20_arte_moderna_contemporanea.pdf visitato il 12 dicembre 2019

<https://www.museomemoriaustica.it/il-museo/> visitato il 16 ottobre 2019.

<https://www.museomemoriaustica.it/video-gallery/> visitato il 16 ottobre 2019.

<https://www.stragediustica.info/> visitato il 20 ottobre 2019.

<https://www.stragi80.it/> visitato il 20 novembre 2019.

IL TRECENTO RIMINESE NELLA
FOTOTECA DI CARLO VOLPE

EXHIBITING THE ARCHIVE:

Il laboratorio della Laurea Magistrale in Arti Visive

A cura di Fabio Massaccesi

Nell'anno accademico 2018-2019 per volontà dell'allora coordinatrice di corso di laurea, professoressa Sandra Costa, si è dato spazio all'interno degli insegnamenti di didattica frontale ad una serie di laboratori. Uno di questi è stato pensato e coordinato da chi scrive con il supporto del dottor Gianluca del Monaco, che qui ringrazio.

Il progetto da me ideato era volto alla pratica della catalogazione e alla definizione di un archivio digitale che potesse essere il riflesso di quello analogico. È stato deciso di circoscrivere così l'esperienza del workshop sul fondo Carlo Volpe, fototeca appartenuta al grande storico dell'arte bolognese e acquistata nel 1988 dall'Istituto per i Beni Culturali (IBC) della Regione Emilia-Romagna. Parte dal 2006 della fototeca della Biblioteca I. B. Supino del Dipartimento delle Arti Visive (DAR), dal 2020 Biblioteca delle Arti, sezione di Arti Visive I. B. Supino (Abis). Il laboratorio è stato idealmente collegato al corso di Storia dell'arte medievale centrato sulla pittura riminese, che chi



Carlo Volpe in un momento di riflessione



Carlo Volpe (Bologna, 1926 - 1984) è stato uno dei più rigorosi esponenti del metodo filologico appreso da [Roberto Longhi](#), di cui è stato allievo. Ottenuta la cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna nel 1974, dopo un lungo periodo svolto ricoprendo insegnamenti secondari presso l'Istituto di Storia dell'arte, è stato il primo a ricoprire la carica di Direttore del neonato Dipartimento delle Arti Visive (1982).

Si distinse per i suoi studi sul Trecento italiano, ai quali seppe unire una vivace attenzione per altre epoche della vicenda artistica, senza trascurare le esperienze più vive della contemporaneità.

Dopo aver esordito sul n. 13 di "Paragone" con un articolo su [Ambrogio Lorenzetti](#) e le *congiunture fiorentine-senesi* nel quarto decennio del Trecento (1951), ricopri il ruolo di redattore della rivista, insieme a [Francesco Arcangeli](#), [Giuliano Briganti](#) e [Mina Gregori](#). Su "Paragone" intervenne regolarmente con scritti volti a indagare diversi aspetti dell'arte italiana. Dal 1958 fu accanto a [Stefano Bottari](#) nella redazione della rivista "Arte antica e moderna".

Nel 1965 vide la luce il suo libro più ambizioso, *La pittura riminese del '300*, in cui viene colta nella sua reale portata la precocità con cui la lezione assiata di Giotto è declinata dagli artisti di quella scuola. Più tardo, ma connotato da una grande capacità di sintesi, è lo studio dedicato alla pittura bolognese, all'interno del saggio *La pittura emiliana del Trecento* (1979).

Affermatosi ben presto, insieme a [Federico Zeri](#), tra i maggiori "conoscitori" in ambito internazionale, si distinse per l'impressionante vastità dei suoi interessi, mirati a sollecitare la revisione del quadrante critico di riferimento. L'occasione può essere determinata dalla visita a un mostro, come quello di [Claudio](#) e di [Enea](#) a [Milano](#).

IL TRECENTO RIMINESE

INTRODUZIONE ALLA MOSTRA

IL LABORATORIO

IL FONDO CARLO VOLPE

CARLO VOLPE

LA PREMESSA: GIOTTO A RIMINI

LE TAVOLE FIRMATE

GLI INIZI DELLA SCUOLA: GIOVANNI DA RIMINI

IL CASO DEL MAESTRO DELL'ARENCO

IL FRATELLO GIULIANO

IL MAESTRO DEL CORO DI SANT'AGOSTINO

Fig. 1 - Carlo Volpe, Schermata di Omeka

scrive aveva tenuto nello stesso anno accademico. Così si è deciso di focalizzare l'attenzione su quelle fotografie utilizzate dallo studioso nella miliare monografia sulla pittura riminese del Trecento, data alle stampe nel 1965¹.

Gli obiettivi erano volti a offrire strumenti teorici concreti alla messa in valore delle potenzialità attive dell'archivio stesso, attraverso la conoscenza di sistemi operativi capaci non solo di fornire un protocollo adeguato di catalogazione, ma anche di valorizzazione. Le sfide del laboratorio dunque prevedevano la necessità del mantenimento di unità tra relazioni fisiche, relazioni intellettuali e relazioni contestuali degli oggetti fotografici scelti per la catalogazione digitale. In questo contesto la collezione digitale, riflesso delle cartelle fisiche contenenti fotografie del fondo Volpe, aveva obiettivi ben precisi: definire l'accesso agli utenti (questo da un punto di vista più strettamente teorico), gestione e conservazione (compresa la programmazione della durata

¹ C. Volpe, *La pittura riminese del '300*, Milano 1965.

nel tempo e prevenzione dell'obsolescenza) e infine la visibilità, partecipazione e valorizzazione (questo l'aspetto affrontato più concretamente).

Il *workflow* è stato suddiviso in tre attività. La prima, di digitalizzazione e catalogazione², ha visto due sotto-attività: una prima riguardo lo studio del materiale e una successiva riguardo lo studio degli artisti, le cui opere sono il soggetto delle fotografie. Una seconda sotto-attività legata invece alla definizione degli standard descrittivi con lo studio delle indicazioni e delle linee guida dell'ICCD, accompagnato inoltre da attività di *benchmark*.

La seconda attività invece ha visto concentrare gli sforzi degli studenti nella definizione del *concept* della *virtual exhibition*. La terza attività è stata centrata sulla costruzione della mostra attraverso i tool disponibili, suddividendola in tre sotto-attività: la prima definendo una gerarchizzazione dei contenuti nell'individuazione di un indice e di una struttura, la seconda definendo i contenuti stessi dei singoli capitoli; la terza ed ultima sotto-attività ha visto la nascita e l'implementazione di una strategia di comunicazione del progetto (e delle attività) per i *social media* (Facebook e Instagram)³. Tale struttura ha tenuto conto inoltre del triplice vincolo (risorse, tempo, scopo-qualità) al quale ogni *project manager* deve aderire per la buona riuscita del lavoro. Tra i vari *content management system* sul mercato e *open source* si è scelto di lavorare con Omeka,

² Per la scansione delle fotografie si sono seguiti gli standard nazionali: Tiff 600 ppi non compresso (master); Jpeg 300 ppi non compresso (intranet); Jpeg 150 ppi non compresso (web) con una profondità di colori di 24 bit RGB.

³ Questa attività ha visto l'attenzione sulla definizione di: un piano editoriale, definizione dei tempi di pubblicazione, titoli comprensibili, qualità della veste grafica e scelta di fotografie.

che ha il pregio di essere *web based*⁴ (Fig. 1). Il *knowledge management*, oltre agli schemi di metadati Dublin Core, è stato arricchito attraverso una scheda catalografica (item type metadata) capace di contemperare le linee guida della scheda F con quelle della scheda OA e aggiungendo inoltre descrittori personalizzati e lemmari chiusi, inseriti per tagging.

Il *workshop* è stato l'occasione di testare concretamente come si possa costruire un racconto a partire dall'archivio, che di quel racconto è l'elemento costitutivo. Non solo dunque l'esperienza della costruzione di un archivio digitale (acquisizione documentale, nella fattispecie di fotografie e successiva catalogazione), ma anche quella della progettazione e della valorizzazione del patrimonio, attraverso una *virtual exhibition* (Fig. 2) capace di rielaborare i dati secondo un processo che prevede il conseguimento dell'informazione articolata (la mostra) per mezzo di una conoscenza preliminare (l'archivio), al fine di raggiungere un pubblico più ampio dei soli *stakeholder* (studenti, ricercatori...).

Il progetto è stato inoltre presentato nel convegno sugli archivi organizzato da Fonte Gaia (Grenoble, 18 giugno 2019) e in occasione della mostra ArchInProcess (DamsLab, 28 settembre 2019).

La mostra virtuale sarà inoltre di prossima pubblicazione nel sito della laurea magistrale in Arti Visive.

A vario titolo sento il gradito obbligo di ringraziare:

⁴ <https://www.omeka.net>. Creato dal Roy Rosenzweig Center for History and New Media e della George Mason University, il *software* è stato adottato da moltissime istituzioni pubbliche e private anche in Italia. Si veda qui di seguito l'articolo di Gianluca del Monaco.

Daniele Benati, Sandra Costa, Anna Rosellini e Angela Sampognaro.

INTRODUZIONE ALLA MOSTRA



Fase di scansione delle fotografie

Con questa mostra ci proponiamo di illustrare un frammento di quella che fu l'intensa ricerca di Carlo Volpe relativa allo studio dell'arte riminese del Trecento. Nel fare questo abbiamo avuto la grande fortuna di avere tra le mani uno degli strumenti più importanti che lo studioso ha utilizzato e che ci ha lasciato: le sue fotografie, oggi conservate presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

Nel 1965 Volpe pubblica *La Pittura Riminese del Trecento*, ancora oggi un punto di partenza insostituibile per chiunque voglia addentrarsi nello studio di questo argomento. E' qui che vengono presentate per la prima volta in maniera sistematica le figure dei pittori principali attivi a Rimini, a partire dalla prima generazione, dall'inizio del Trecento (Giovanni e Giuliano da Rimini, il Maestro dell'Arengo), fino ai pittori operanti negli anni Cinquanta, quando l'arte riminese sembra cadere in declino, forse a causa della morte dei più talentuosi artisti per la peste del 1348. Il nostro focus riguarda i primi decenni del secolo XIV, quando i pittori che operavano in città dovettero reagire alle novità rivoluzionarie portate da Giotto, dando avvio a quella che può essere definita la "scuola pittorica riminese", i cui risultati artistici sono degni di stare accanto a "scuole" regionali contemporanee e il cui prestigio critico è da molto più tempo già affermato.



Carlo Volpe. *La Pittura Riminese del Trecento*. Spagnoli, 1965

[INTRODUZIONE ALLA MOSTRA](#)

[IL LABORATORIO](#)

[IL TRECENTO RIMINESE](#)

[INTRODUZIONE ALLA MOSTRA](#)

[IL LABORATORIO](#)

[IL FONDO CARLO VOLPE](#)

[CARLO VOLPE](#)

[LA PREMESSA: GIOTTO A RIMINI](#)

[LE TAVOLE FIRMATE](#)

[GLI INIZI DELLA SCUOLA: GIOVANNI DA RIMINI](#)

[IL CASO DEL MAESTRO DELL'ARENGO](#)

[IL FRATELLO GIULIANO](#)

[IL MAESTRO DEL CORO DI SANT'AGOSTINO](#)

Fig. 2 - Introduzione alla mostra Il Trecento Riminese nella fototeca di Carlo Volpe

DENTRO IL LABORATORIO

A cura di Martina Agostini

Nell'anno accademico 2018/2019 l'offerta formativa del Corso di Laurea Magistrale in Arti visive è stata arricchita dall'attivazione di una attività di laboratorio di 30 ore, pari a 6 CFU, finalizzata all'acquisizione di competenze pratiche di digitalizzazione, catalogazione e valorizzazione di fondi fotografici per la storia dell'arte.

Noi studenti, suddivisi in gruppi di lavoro, siamo stati seguiti nel percorso di schedatura di fotografie selezionate e nella realizzazione di una mostra virtuale¹.

Il progetto ha attinto al Fondo Fotografico di Carlo Volpe, allievo di Roberto Longhi, finissimo conoscitore e illustre professore di Storia dell'arte medievale e moderna presso l'ateneo bolognese.

¹ Hanno aderito al workshop: Martina Agostini, Mary Grandi, Elena Ioele, Giulia Messori, Giulia Pecoraro, Sabrina Riso, Claudio Rossello, Monica Soprani, Anna Storniello. L'impegno, come è facilmente presumibile, è andato ben oltre le 30 ore previste del laboratorio. Per questa ragione il completamento (revisione e validazione) è stato possibile grazie all'impegno e alla disponibilità ulteriore di Martina Agostini, Monica Soprani, Claudio Rossello, Anna Storniello. Per il logo della mostra si ringrazia Giulia Messori.



Fig. 1 - Gli studenti del Laboratorio accompagnati dalla dott.ssa Angela Sampognaro alla fototeca Carlo Volpe

La raccolta fotografica, acquistata nel 1988 dall'Istituto per i Beni Culturali (IBC) della Regione Emilia-Romagna, dal 2006 ceduta al Dipartimento delle Arti Visive e dal 2020 passata sotto la gestione della Biblioteca delle Arti (ABIS), ha mantenuto la sua unità archivistica originale e ancora oggi riflette in maniera evidente l'ordinamento dei materiali creato dal suo costituente, Carlo Volpe. Il suo fondo è costituito da 32000 elementi, tra cui stampe all'albumina, stampe alla gelatina bromuro d'argento, fotocolor (Fig. 1).

Molte fotografie provengono da acquisti o commissioni di campagne *ad hoc* richieste per l'approfondimento scientifico su argomenti storico artistici svolti in ambito accademico. Di grande rilievo appaiono i nuclei dedicati alla pittura riminese, bolognese e umbra del XIV secolo, ai pittori caravaggeschi, alla natura morta e al disegno.

L'esigenza di circoscrivere un nucleo limitato di fotografie sulle quali lavorare ha portato alla selezione dei fascicoli inerenti ai pittori riminesi del Trecento.

Questa scelta di tipo tematico è strettamente legata al percorso di ricerca e studio di Carlo Volpe, poiché tali fotografie hanno costituito il principale strumento di lavoro dello studioso, che negli anni Sessanta si apprestava ad aprire nuovi orizzonti critici su tale argomento

Lo studio di Volpe, infatti, rappresentò la definitiva consacrazione di alcuni dei maggiori pittori di Rimini, nel contesto della più vasta problematica della pittura di matrice giottesca.

La celebre monografia *La pittura riminese del Trecento* edita nel 1965 è stata dunque il filo conduttore del progetto portato avanti dal laboratorio.

Il progetto del laboratorio è stato strutturato in tre fasi principali: la digitalizzazione delle fotografie dei fascicoli selezionati e la loro schedatura sulla piattaforma web Omeka; la definizione del concept della mostra (Il Trecento riminese nella fototeca di Carlo Volpe); la creazione della *virtual exhibition*.

Per quanto riguarda la schedatura delle fotografie, ci si è serviti di un sistema descrittivo binario: da una parte la compilazione della scheda Dublin Core, ovvero un sistema di metadati costituito da un nucleo di elementi essenziali ai fini della descrizione di qualsiasi materiale digitale accessibile via rete informatica; dall'altra la creazione tramite l'*item type* metadata di un tracciato di catalogazione che tenesse conto degli standard della "SCHEDA F" e "SCHEDA OA", dunque aderente alle linee guida ICCD.

I criteri descrittivi adottati in questa seconda scheda, denominata “Scheda Fototeca Volpe (Fototeca I.B. Supino)” sono stati stabiliti da noi studenti dopo un lavoro di confronto anche tra i più famosi enti di catalogazione, in modo tale che il risultato finale potesse definire le fotografie nel loro duplice aspetto oggettuale e contenutistico.

Per quanto riguarda il contenuto delle fotografie, si è preferito schedare le opere seguendo le scelte attributive di Carlo Volpe, salvo apportare aggiornamenti attributivi in un apposito campo.

Per agevolare la ricerca tra i materiali ci si è serviti di *collections*, raggruppamenti di schede che seguono le attribuzioni di Volpe, e di *tagging*, un sistema di etichette volto ad accorpare fotografie per affinità di contenuto e soggetto. Un sistema di grande utilità ai fini della ricerca del materiale.

Il lavoro svolto sul materiale fotografico selezionato non è stato, però, fine a sé stesso (Fig. 2). L'archivio è un linguaggio e in quanto tale ha il compito di raccontare una storia.

Attraverso la modalità narrativa dello *storytelling* e il supporto digitale della piattaforma Omeka, abbiamo progettato una *virtual exhibition* capace di far comprendere operativamente il passaggio al linguaggio digitale e alle sue possibilità non solo di catalogo, ma anche di valorizzazione del patrimonio.

Noi studenti ci siamo impegnati nella definizione del concept scientifico e relativo titolo, nella creazione del logo, nella selezione delle fotografie precedentemente schedate e nella scrittura dei testi, con il fine di potere rendere usufruibile sul Web la mostra.



Fig. 2 - Misurazione di un documento fotografico in Archivio

L'esibizione virtuale, che si apre con una introduzione al laboratorio e alla figura di Carlo Volpe, è suddivisa in sezioni che ripercorrono la struttura della monografia *La pittura riminese del Trecento dello studioso*. Gli studenti hanno redatto i testi della mostra con rigore scientifico e il supporto di ricerche bibliografiche. Dopo avere illustrato la comprovata influenza del passaggio di Giotto a Rimini, hanno analizzato le figure emblematiche e le opere fondamentali della pittura riminese trecentesca. Ampie sezioni sono state dedicate a Giovanni da Rimini e al fratello Giuliano, ma non si è mancato di illustrare questioni ancora irrisolte e problematiche per la critica,

quali le identità del Maestro dell'Arengo e del Maestro del Coro di Sant'Agostino, confrontando la posizione di Carlo Volpe con quella di studiosi più recenti.

Parallelamente alle attività di laboratorio, un gruppo di lavoro si è dedicato alla creazione e all'aggiornamento costante di una rete di *social network*, piattaforme privilegiate per mostrare i retroscena e promuovere le iniziative del laboratorio a un pubblico più ampio di studiosi, appassionati e curiosi. Su Facebook e Instagram noi studenti abbiamo condiviso foto e contenuti, nonché risposto a domande e curiosità, per coinvolgere gli utenti durante il progredire del lavoro.

Attraverso queste piattaforme sono inoltre stati pubblicizzati gli eventi nei quali sono state presentate le attività del laboratorio e suoi risultati.

Durante le 30 ore di laboratorio noi studenti abbiamo acquisito competenze pratiche complementari alle convenzionali lezioni frontali, ma soprattutto abbiamo potuto toccare con mano gli strumenti di ricerca, studio e lavoro di Carlo Volpe, tra i più importanti storici dell'arte del Novecento.

OMEKA:

Le ragioni di una scelta

A cura di Gianluca del Monaco

Omeka.net (di qui in avanti Omeka) è una piattaforma disponibile sul web (<https://www.omeka.net>) per creare collezioni digitali e mostre online. Un suo utilizzo nella didattica laboratoriale relativa alla catalogazione e valorizzazione del patrimonio culturale ha l'indubbio vantaggio di presentare una versione gratuita accessibile dal sito della piattaforma senza necessitare di essere scaricata sul proprio computer. Essendo una piattaforma condivisibile sul web, risulta poi particolarmente utile per un lavoro di gruppo all'interno di un laboratorio l'opzione d'invitare ad un singolo sito i diversi studenti con i loro account individuali, in modo che possano quindi intervenire simultaneamente come collaboratori, mentre il docente svolge il ruolo di supervisore. Oltre che nel progetto sul fondo fotografico Volpe, ho avuto la possibilità di adoperare Omeka anche con una classe di studenti di Storia dell'arte dell'Istituto Marangoni, sede di Firenze, per una mostra virtuale sul Museo Horne. Il testo che segue riguarda le funzioni della versione base gratuita.

Scheda Fototeca Volpe (Fototeca I.B. Supino) Item Type Metadata

ENTE SCHEDATORE	Laboratorio Magistrale Arti Visive - a.a. 2018/2019
REFERENTE SCIENTIFICO	Prof. Fabio Massaccesi
REFERENTE VERIFICA SCIENTIFICA	Prof. Gianluca Del Monaco
SCHEDATORE	Monica Soprani
ANNO DI DIGITALIZZAZIONE	2019
ENTE PROPRIETARIO	2006-2020: Biblioteca Dipartimento delle Arti- Sezione di Arti Visive "I.B.Supino"; 2020: Biblioteca delle Arti – Sezione di Arti visive "I.B. Supino"
UBICAZIONE FOTOGRAFIA	Biblioteca Dipartimento delle Arti- Sezione di Arti Visive "I.B.Supino"- sezione Fondo Volpe
INVENTARIO	2580/005
FONDO	Fondo Carlo Volpe
CONSISTENZA DEL FONDO	32000 positivi

Fig. 1 - Scheda Fototeca Volpe, Omeka

Una volta creato il proprio *account* ed avere effettuato l'accesso, Omeka permette di aggiungere siti (uno soltanto per account con il piano gratuito) da visualizzare in modalità di consultazione come se si fosse un utente esterno (“View Site”) oppure di gestione (“Manage Site”). Quest’ultima opzione offre un’interfaccia di *back end* (“Omeka Admin”) abbastanza immediata con una “Dashboard”, che mostra un elenco delle ultime schede di catalogo (“Recent Items”) e collezioni digitali (“Recent Collections”) inserite, nonché i rimandi ai principali strumenti.

Per creare una nuova scheda di catalogo (Fig. 1), ovvero un nuovo *item*, bisogna aprire la sezione “Items” e selezionare “Add an Item”. A questo punto, si apre il tracciato dei campi descrittivi, ossia il “Metadata Element Set”, da compilare per creare la scheda di un qualsiasi oggetto. Di *default*, Omeka presenta il tracciato Dublin Core, valido per ogni genere di oggetti, il quale, tuttavia, essendo nato in ambito

biblioteconomico, risulta poco adatto per la catalogazione di opere d'arte. È comunque utile indicare in Dublin Core almeno il titolo della scheda e l'autore della medesima, dato che questi metadati vengono mostrati da Omeka nell'elenco dei diversi items. Per catalogare un'opera d'arte, come i dipinti e le sculture del Museo Horne, o un sostituto di essa, come le fotografie del fondo Volpe, è una scelta più opportuna selezionare un "Item Type Metadata", ovvero un tracciato di campi specifico per una particolare tipologia di oggetto. Omeka già dispone di alcuni *item types* in lingua inglese, tuttavia ancora troppo generici per le esigenze di un laboratorio storico-artistico. È però possibile creare degli *item types ad hoc*. Pertanto, nel laboratorio sul fondo Volpe è stato creato un tracciato a partire dal modello di scheda della Fototeca Zeri, mentre nel caso del Museo Horne ho preferito indicare uno standard americano, il

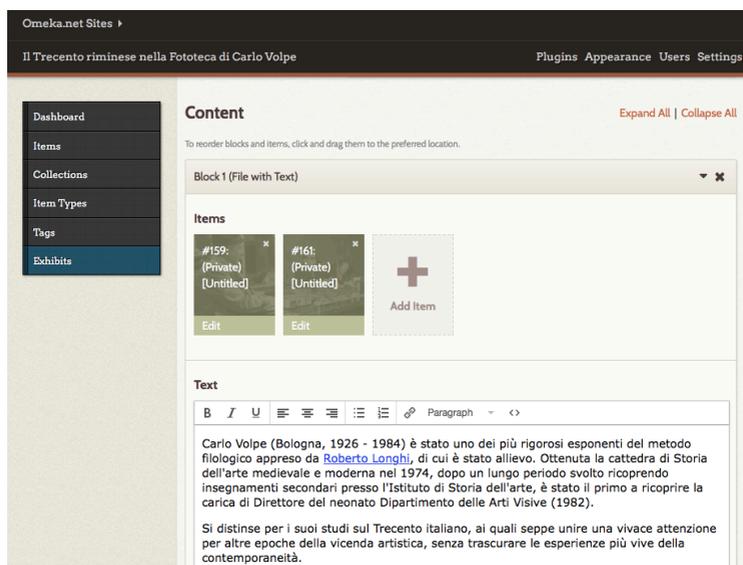


Fig. 2 - Schermata di Omeka, costruzione dell'Exhibit

CONA (Cultural Objects Name Authority), sviluppato dal Getty Research Institute, in quanto si trattava di un corso in lingua inglese. Dunque, una volta costituito il proprio *item type*, si può procedere a selezionarlo e a compilarne i diversi campi con le informazioni relative all'oggetto da catalogare.

All'interno di ciascun campo catalografico Omeka consente d'inserire link in modo da istituire collegamenti ipertestuali con altre pagine sul *web*, riguardanti ad esempio opere in relazione diretta con quella schedata, perché originali, copie o repliche, oppure parti di un medesimo complesso, o ancora interi di particolari, nel caso delle fotografie di Volpe, per le quali si è difatti spesso rimandato alle schede della Fototeca Zeri. Si sono altresì richiamate le schede bibliografiche di testi che vengono citati nella scheda o le foto a colori sulla pagina web del museo in cui attualmente si trova il dipinto riprodotto nella fotografia in bianco e nero. Per ogni *item* possono inoltre essere aggiunti uno o più file immagine di dimensioni non superiori a 128 mb, che possono ricevere anch'essi metadati secondo il Dublin Core. Infine, è possibile indicare alcuni "Tags" per arricchire le ricerche effettuabili all'interno del proprio sito di Omeka.

Dalla pagina interna di ogni item è possibile spuntare l'opzione di rendere pubblica la pagina o anche solo aprirne un'anteprima ("View Public Page"). Col piano gratuito sono disponibili solo due temi grafici per la versione pubblica del sito, uno di default denominato "Berlin", e come alternativa il tema "Seasons". La piattaforma dà anche l'opportunità di creare collezioni in cui raccogliere i diversi *items*.

Gli items costituiscono la base necessaria per realizzare una mostra online tramite il *plug-in* "Exhibit Builder"

(Fig. 2). Non si può infatti aggiungere alcuna immagine in una mostra se il file relativo non è stato prima collegato a un item. Una mostra online è costituita da una serie di pagine, eventualmente precedute da una “Summary Page”, che in *front end* riassume i metadati della mostra (titolo ed eventuale descrizione) e presenta un elenco dei contenuti del percorso, ovvero i titoli cliccabili delle pagine di cui è costituita l’esposizione virtuale. Dalla pagina relativa ai metadati della mostra è possibile configurare il tema grafico che compare nella versione pubblica (“Berlin” oppure “Seasons”), compresa l’eventualità d’inserire un’immagine di copertina. Le singole pagine sono invece “costruibili” tramite una serie di *blocks* con diversi *lay-out* selezionabili. Il *lay-out* più comune presenta uno o più file immagine, corrispondenti a un item precedentemente creato, strettamente collegati a un testo (“File with Text”). Un impaginato leggermente più libero è consentito dal blocco di tipo “Gallery”. In alternativa si può aggiungere solamente un testo o uno o più file immagine. Ciascuna immagine può anche essere dotata di una didascalia, oltre che rimandare, in *front end*, al relativo *item*.

COLLEGARTI

1/2020

LA COLLANA COLLEGARTI PROSEGUE LE SUE PUBBLICAZIONI ON LINE SU AMSACTA, RACCOGLIENDO IN QUESTO VOLUME ANCHE PER IL 2019-2020 UN'AMPIA TESTIMONIANZA DELLE INIZIATIVE CULTURALI PER GLI STUDENTI, O COLLEGATE ALLA TERZA MISSIONE, PROPOSTE DAL CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN ARTI VISIVE.

VI SONO RACCOLTI BREVI SCRITTI DI CRITICA CON CUI GLI STUDENTI HANNO DATO CONTO DELLE CONFERENZE, DEGLI INCONTRI, DELLE PRESENTAZIONI E DEI CONVEGNI ORGANIZZATI DURANTE L'ANNO ACCADEMICO, NEL COMPLESSO DI SANTA CRISTINA, AL DAMSLAB E ALLA FONDAZIONE ZERI.

COMPLETA L'EDIZIONE DEL VOLUME, IN CONTINUITÀ CON L'ANNO PASSATO, UNA SEZIONE COLLEGARTI DOSSIER CHE PROPONE GLI ESITI DI ATTIVITÀ DI LABORATORIO.

GLI ARTICOLI QUI RACCOLTI SONO STATI VIA VIA PUBBLICATI NON SOLO SUL SITO DEL CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN ARTI VISIVE, MA ANCHE SULLA RELATIVA PAGINA FACEBOOK PER FAVORIRE PRESSO GLI STUDENTI QUESTA FORMA DI PARTECIPAZIONE CONDIVISA AL PERCORSO UNIVERSITARIO E ALLO STESSO TEMPO PER VALORIZZARE I PROGETTI CULTURALI E DIDATTICI PROMOSSI DAL DIPARTIMENTO DELLE ARTI.